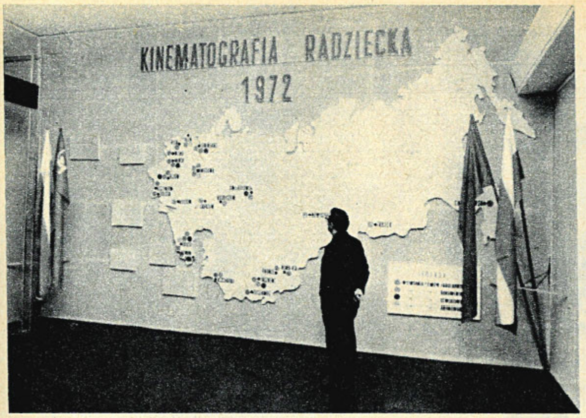
FILM

RENAUD VERLEY (FRANCJA)

• NR 46 (1249) • ROK XXVII • 12 LISTOPADA 1972 • CENA 3 ZŁ •



Wystawa poświęcona kinematografii radzieckiej w „Iluzjonie"

tydzień w filmie

● Z okazji obchodów 50-lecia ZSRR, w dniach 8 — 12 listopada odbyło się we Wrocławiu ogólnopolskie seminarium filmowe, zorganizowane pod hasłem „50 lat Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich: Wydarzenia — Ludzie — Filmy". Organizatorami imprezy byli: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Filmoteka Polska oraz Dom Kultury Radzieckiej w Warszawie. Seminarium zainaugurowano uroczystym pokazem filmu „Poskromienie ognia" Danila Chrabrowickiego.

● „Iluzjon" Filmoteki Polskiej kontynuuje w listopadzie przegląd „Tradycje i współczesność kinematografii radzieckiej", zorganizowany z okazji 50-lecia ZSRR. Przygotowano dwa cykle tematyczne. W pierwszym, zatytułowanym „Powstanie państwa radzieckiego", znalazły się m. in. najgłośniejsze filmy Eisensteina, Pudowkina i Ermlera. Cykl drugi („50-lecie Kino-oka") poświęcony jest twórczości Dżigi Wiertowa.

Wydarzeniem w repertuarze warszawskiego „Iluzjonu" jest Przegląd Czechosłowackiej Klasyki Filmowej 1898 — 1945, zorganizowany przez Filmotekę Polską w dniach 6 — 30 listopada. Program przeglądu obejmuje dwadzieścia pełnometrażowych filmów fabularnych, a także filmy krótkie z lat 1898 — 1908. Znalazły się tu m. in. głośne filmy Martina Friča („Rewizor" i „Janosik"), „Rzeka" Josefa Rovensky'ego, nagrodzona na festiwalu w Wenecji w roku 1934, wreszcie słynna „Babunia" Františka Čapa według klasycznej powieści Boženy Nemcovej — film zrealizowany w okresie okupacji niemieckiej.

W „Iluzjonie" otwarto wystawę poświęconą historii i dniu dzisiejszemu kinematografii radzieckiej. Będzie ona czynna do końca grudnia.

● 28 października zakończył się w Katowicach I Ogólnopolski Przegląd Filmów „Człowiek i jego środowisko". Jury pod przewodnictwem Kazimierza Kutza przyznało następujące nagrody:

Grand Prix — Diamentowy Feniks — reżyserowi Andrzejowi Szczygłowi i operatorowi Bogdanowi Dziworskiemu za film „Cytat z raportu U Thanta"; Złoty Feniks — reżyserowi Januszowi Kidawie i operatorowi Ryszardowi Golcowi za film „Sam wśród ptaków". Dwa równorzędne Srebrne Feniksy przypadły: Julianowi Antoniszowi za film „Jak działa jamniczek" i Bolesławowi Bączyńskiemu za film „O czystą wodę". Trzy równorzędne Brązowe Feniksy przyznano: Wojciechowi Sarnowiczowi i Tomaszowi Tarasinowi za film „Krajobraz", Witoldowi Powadzie za film „Rekultywacja piasków" oraz Jerzemu Kadenowi za film „Jak będziemy mieszkać w 2000 roku". Przyznano także wiele wyróżnień.

● W październiku odbył się w Łodzi III Ogólnopolski Przegląd Filmów Społeczno-Politycznych. Podczas imprezy odbył się plebiscyt widzów. Wybrano następujące filmy: „Czas narodzin" (TV) reż. Lesława Bajera, Andrzeja Chiczewskiego i Marka Pisarskiego; „Troska i pieśń" (TV) reż. Jana Łomnickiego; „Istnienie" (TV) reż. Jerzego Tepli; „Ziemia Matki Boskiej" (TV) reż. Czesława Sandelewskiego; „Wznoszę pomnik" (WFD) reż. Jerzego Jaraczewskiego.

● 29 października zakończył się w Białymstoku II Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich Społecznie Zaangażowanych „Publicystyka — 72". Jury pod przewodnictwem reżysera Jana Budkiewicza nie przyznało pierwszej nagrody. Dwie równorzędne drugie nagrody przypadły filmom: „Uwij sobie gniazdko" Mariana Jarosza (Białystok) oraz „Wysoka" Władysława Wicińskiego, Jerzego Ridana i Zbigniewa Iwaczuka (Nowa Huta). Nagrody klubowe (za najlepszy zestaw) otrzymały: AKF „Projektor" w Białymstoku i AKF „Nowa Huta".

przyjazdy, wyjazdy

● *W dniach 23—27 października odbyło się w Berlinie czwarte sympozjum stowarzyszeń filmowców Polski i NRD, poświęcone problematyce twórczej w filmie fabularnym. Stowarzyszenie Filmowców Polskich reprezentowała delegacja reżyserów: Włodzimierz Haupe (przewodniczący), Tadeusz Chmielewski, Henryk Kluba, Witold Lesiewicz, Jerzy Ziarnik i Edward Żebrowski.*

projekty i realizacje

● W filmie „Czas odwrócony" Pawła Komorowskiego (operator Andrzej Kostenko, kierownik produkcji — Zbigniew Tołłoczko) w rolach głównych wystąpią: Bronisław Pawlik i Maja Komorowska. Zdjęcia rozpoczną się 20 listopada (zespół KADR).

● Po kolaudacji jest film Stanisława Barei „Kariera Stanisława Marii R" (zespół PRYZMAT)

KRÓTKI METRAŻ

● W TELE-AR-ze trwają prace nad montażem filmów, zrealizowanych w różnych częściach świata. „Atakama" — to tytuł najnowszego filmu Stanisława Szwarc-Bronikowskiego: autor ukazuje w nim bezludne obszary Chile, na których m. in. znajdują się wymarłe miasta indiańskie.

„Okolice Peplowskich" — to reportaż z francuskiej wioski Villemontoire, w której po I wojnie światowej osiedlili się emigranci polscy. Autorem zdjęć jest Tadeusz Jaszczyk, który urodził się w tamtej okolicy.

Zbigniew Jabłoński zrealizował w Japonii reportaż o obyczajach i niedzielnych rozrywkach Japończyków. Zdjęcia kręcono w Kobe, Osace i Jokohamie. Film nazywa się „Japońska niedziela". Obydwie pozycje opracował reżysersko Włodzimierz Borowik.

film polski na świecie

● Tegoroczny XV Międzynarodowy Tydzień Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych w Lipsku odbędzie się w dniach 18—25 listopada. Polska zgłosiła do konkursu filmy: „Ogień" Andrzeja Brzozowskiego, „Walter" Wacława Fedaka, „Uzbrojona wolność" Konstantego Gordona, „Fundamenty" Jerzego Jaraczewskiego, „Droga" Mirosława Kijowicza oraz „Pro memoria" Macieja Sieńskiego. Z kolei Telewizja Polska prezentuje na festiwalu: „Witajcie w Chimbote" Romualda Dobrzyńskiego, „Kapitan Kloss" Marii Amy Farad, „Zagłada czy nadzieja" Jerzego Kadena", „Miasto z gotyckiej cegły" Ludomira Motylskiego, „To się zdarzyło w olimpijskim roku" Stefana Rościszewskiego oraz „Istnienie" Jerzego Tepli. Do sekcji informacyjnej festiwalu zgłosiliśmy filmy: „Bengalia" Mirosława Chrzanowskiego, „1 + 1" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora. „Jest Warszawa" Wojciecha Słowikowskiego oraz „Ludzie i ptaki" Bronisława Zemana.

● W dniach 23—29 października odbył się w Nyon (Szwajcaria) Międzynarodowy Festiwal Filmowy. Polska przedstawiła tam filmy: „Bykowi chwała" Andrzeja Papuzińskiego oraz „Próba" Bohdana Kosińskiego.

● W Kinszasa (Kongo) odbył się w dniach 23—28 października Tydzień Filmów Polskich. Pokazano filmy pełnometrażowe: „Gra" Jerzego Kawalerowicza, „Toast" Jana Łomnickiego, „Westerplatte" Stanisława Różewicza, „Wezwanie" Wojciecha Solarza, „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy oraz „Struktura kryształu" Krzysztofa Zanussiego, a także sześć filmów krótkometrażowych.

● W dniach 18—25 listopada odbędzie się IV Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Guadalajara (Meksyk). Polska zgłosiła tam filmy: „Akcja" Jerzego Surdela oraz „Egzamin" Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego.

● Australijska firma dystrybucyjna Alma-Film zamówiła w Polsce trzy pełnometrażowe zestawy filmów animowanych. Każdy z zestawów ma się składać z czterech odcinków serii „Bolek i Lolek" oraz z czterech odcinków „Zaczarowanego ołówka". Zestawy te będą wyświetlane w kinach australijskich na specjalnych pokazach dla dzieci.

● Stany Zjednoczone zakupiły film krótkometrażowy „Bruk" Zdzisława Kudły.

Barbara Rylska i Jerzy Dobrowolski w filmie „Kariera Stanisława Marii R"

tematy dnia

Delvaux i Belgowie

Z okazji Przeglądu Filmów Belgijskich bawił w Polsce René Micha, krytyk filmowy, scenarzysta i reżyser. Pytamy go o sytuację w kinematografii belgijskiej.

— Jeszcze do niedawna produkowaliśmy wyłącznie filmy krótkometrażowe. Dominowały wśród nich filmy o sztuce; mieliśmy dość znaczny dorobek w tej dziedzinie — nie tylko pod względem ilościowym, lecz i jakościowym. Kilku reżyserów, specjalizujących się w tym gatunku, zdobyło międzynarodowy rozgłos — m. in. Henri Storck czy Paul Haesaerts.

Nie robiliśmy natomiast w ogóle pełnometrażowych filmów fabularnych — jeśli nie liczyć kilku pozycji wyjątkowych. Złożyło się na to wiele przyczyn. Przede wszystkim trzeba pamiętać, że stolica naszego kraju leży w bezpośrednim sąsiedztwie dwu wielkich ośrodków przemysłu filmowego — Paryża i Londynu. Stało się więc regułą, że Belgowie, którzy zdobywają pewne doświadczenie jako reżyserzy, scenarzyści czy operatorzy filmów fabularnych, szybko wyjeżdżają z kraju i osiedlają się za granicą. Przykładem — znany scenarzysta Charles Spaak, który od początku lat trzydziestych pracuje dla kinematografii francuskiej. Jednakże jest i inny powód: nasz rynek filmowy jest nie tylko zbyt mały, lecz i niejednolity etnicznie. Mamy dwa obszary językowe: waloński i flamandzki. Każdy film belgijski musi więc być przygotowany w dwu wersjach językowych. Taki system produkcji i eksploatacji jest jednak nieopłacalny — zważywszy, że ludność Belgii liczy około dziesięciu milionów. Nic dziwnego, że nasz repertuar kinowy przez dziesiątki lat opierał się wyłącznie na imporcie — zwłaszcza z Francji.

Sytuacja zmieniła się dopiero niedawno. Datą przełomową był rok 1966: André Delvaux zrealizował swój pierwszy film — „Człowiek z ogoloną głową". Film zdobył uznanie na międzynarodowych festiwalach, odniósł sukces kasowy i prestiżowy w kraju i za granicą. Wpływy kasowe pozwoliły naszym filmowcom na podjęcie dalszych projektów. Sam Delvaux, po zakończeniu swego trzeciego filmu, „Spotkanie w Bray", rozpoczyna zdjęcia do czwartego, który nazywać się będzie „Bella".

— Z jakich środowisk rekrutują się realizatorzy belgijskich filmów fabularnych?

— Są to przeważnie absolwenci naszych szkół filmowych. W Belgii działają dwie szkoły, przygotowujące kadrę realizatorów dla teatru, filmu, telewizji i radia. Pierwsza z nich, I.N.S.A.S., jest szkołą państwową; druga, I.A.D., powstała nieco później, finansowana jest przez organizacje katolickie. Na obydwu studiuje około czterystu studentów, w tej liczbie wielu obcokrajowców. Młodzi Belgowie, którzy kończą szkołę, mają dziś szanse wczesnego debiutu. Absolwentami szkoły filmowej są Pierre Laroche i Harry Kümel, których filmy demonstrowano na przeglądzie w Warszawie.

— Jest pan autorem scenariusza do filmu „Gumy" — według powieści Alaina Robbe-Grilleta. Jak przełożył pan literacką wizję powieści na język filmu?

— Jedną z cech charakterystycznych tej książki jest to, że nie ma w niej wyraźnej granicy między światem rzeczywistym, a światem wyobrażeń, marzeń. Tworzy to pewien specyficzny nastrój z pogranicza jawy i snu. Przygotowując wersję filmową „Gum" pozostaliśmy wierni „dokumentalnej" zasadzie, że kamera filmowa może rejestrować wyłącznie wydarzenia i sytuacje rzeczywiste. Opuściliśmy więc całą warstwę „świata wyobrażonego", pokazaliśmy świat rzeczywisty i w tym świecie staraliśmy się odnaleźć ową atmosferę nierealności, jakby z sennego marzenia. W książce detektyw Wallas błądzi między przeszłością a teraźniejszością, między rzeczywistością a wyobrażeniem. W filmie widzimy jedynie, jak krąży po całkowicie realnym mieście; tyle tylko, że miasto to stopniowo nabiera cech labiryntu.

Rozmawiał: ski

CO ROBIĆ?

„Ten film jest znakomitym przykładem tego, czym stanie się kino za pięć lat, pierwszym rzeczywistym przełomem w rewolucyjnej i politycznej twórczości filmowej" — powiedział reżyser amerykański Haskell Wexler, a znana ze swej bezkompromisowej działalności politycznej aktorka grecka, Melina Mercouri, dodała: *„»Co robić?« to najlepszy zespołowo zrealizowany film, jaki kiedykolwiek widziałam. Chciałabym, aby powstały jak najszybciej podobne filmy w moim kraju".*

Obie wypowiedzi są znamienne. Autor pierwszej nakręcił przed kilku laty „Chłodnym okiem", utwór uważany za prekursora nowego gatunku, łączącego harmonijnie elementy dokumentu i inscenizowanej fikcji, przypomnijmy — zrealizowany podczas „gorącego lata" w Chicago roku 1968. Zaś Melina Mercouri nawiązała (może podświadomie) do filmu „Z" Costy Gavrasa, będącego interesującą próbą fabularnego odtworzenia wydarzeń związanych z zamordowaniem w jej ojczyźnie lewicowego posła do parlamentu. O ile jednak utwór Wexlera był realizowany „na gorąco" na miejscu rzeczywistych wydarzeń, a sceny kreowane uzupełniały jedynie prywatny portret bohatera — reportera telewizyjnego, o tyle „Z" powstał w całości poza granicami Grecji, nie wykorzystując żadnych ujęć kronikalnych.

„Co robić?" — pełnometrażowy film o dojściu do władzy w Chile lewicowego rządu prezydenta Allende — reprezentuje kierunek pośredni, posługuje się bowiem zarówno bogatym materiałem dokumentalnym, utrwalonym specjalnie dla tego filmu, jak i fabularną inscenizacją z udziałem zawodowych aktorów, realizowaną w jakiś czas po opisywanych wydarzeniach. Twórcom — młodym Amerykanom z San Francisco i ich chilijskim przyjaciołom — udało się spiąć te nie przystające do siebie płaszczyzny klamrą doprowadzonej do perfekcji sprawności warsztatowej, dzięki czemu ich film jest niezwykle jednorodny plastycznie; granice między dokumentem a fikcją zacierają dodatkowo aktorzy, obecni w obu warstwach. Trzeci komponent „Co robić?" stanowi komentarz odautorski w postaci brechtowskich songów Joe Mc Donalda (także autora oprawy muzycznej); groźne, złowieszcze nuty o antyimperialistycznej wymowie sąsiadują tu z optymistyczną wiarą w ostateczne zwycięstwo ludu chilijskiego. Mimo pewnej „pocztówkowości", w pełni zresztą świadomej, i zbyt niekiedy statycznych scen, wypełnionych improwizowanym dialogiem o walorach agitacyjno-dyskusyjnych — obraz, tekst i muzyka wzajemnie się uzupełniają, dając widzowi rzeczowe kompendium wiedzy o dramatycznych wydarzeniach września 1970 roku.

Bo wprawdzie Front Ludowy zwyciężył w ówczesnych wyborach prezydenckich i sprawuje do dziś władzę, ale sytuacja w Chile — jak świadczą o tym najnowsze doniesienia — nie jest bynajmniej ustabilizowana. Te same reakcyjne siły, za którymi stoją amerykańskie monopole z osławionym ITT na czele, usiłujące dziś zdezorganizować życie gospodarcze kraju, uciekały się przed dwoma laty do wszelkich metod politycznego nacisku. Olbrzymia kampania propagandowa, naszpikowana kłamstwami i kalumniami, różnorodne formy przekupstwa, szantaże i intrygi wobec przywódców postępowych partii, skrytobójcze strzały zza węgła, a na prowincji nawet otwarty terror — wszystko to miało wpłynąć na nastroje wyborców. Autorzy filmu ukazują te fakty, wprowadzając do akcji sześć czołowych figur ówczesnego życia politycznego; poznajemy ich poglądy, programy społeczne, metody, jakimi pragną zdobyć władzę. Jest wśród nich jeden z przywódców partii komunistycznej, jest jego syn, stojący na czele lewackiego ugrupowania młodzieży, są przedstawiciele związków zawodowych, kościoła katolickiego oraz jawni i zamaskowani agenci obcego kapitału. Jednemu z nich udaje się przeniknąć do grupy sympatyków Allende i nawiązać romans z Amerykanką, która pełni funkcję łącznika między Santiago a ośrodkami prowincjonalnymi. Nieudana próba porwania agenta kończy film, pozostawiając jakby bez odpowiedzi pytanie zawarte w tytule.

Znaczenie tego filmu, realizowanego z mozołem przez kilkanaście miesięcy za pieniądze uzyskane drogą składek (nakręcono materiału na 39 godzin projekcji), wybiega zresztą poza problemy rewolucji chilijskiej. Od dłuższego czasu powstaje w Ameryce Południowej wiele demaskatorskich filmów dokumentalnych, robionych w konspiracji przy użyciu środków amatorskich. Zasięg tych pozycji jest z natury rzeczy ograniczony, oddziaływanie — niewielkie. Film „Co robić?" wydaje się tu wskazywać nowe perspektywy, nie wykorzystane dotąd możliwości, wynikające z opanowania przez młodzież rzemiosła filmowego, rozwoju techniki zdjęciowej i — oczywiście — zapału i bezinteresowności ludzi dobrej woli.

pel

Wbrew szantażom i przekupstwom
Prezydent Allende

„Que hacer?", film produkcji chilijsko-amerykańskiej, real. Saul Landau, Nina Serrano, Raul Ruiz

głosy i glosy

O ROLI EDUKACYJNEJ KINA

Historycy nauki stwierdzili, że w ciągu minionego półwiecza niezmiernie skrócił się dystans pomiędzy naukowymi odkryciami a ich praktycznym zastosowaniem: poprzednio wynosił przeciętnie 37 lat, dziś — nie więcej niż 14. „Tak więc — konstatuje Ewgienij Zagdański w miesięczniku ISKUSSTWO KINO (nr 9/72 — „Kultura myślenia i sztuka filmowa") — człowiek musi trzy, cztery razy w ciągu swego życia przystosowywać się do kolejnych, gwałtownych przewrotów w technologii produkcji, w dziedzinie konsumpcji, warunków bytowych, informacji..."

Autor ubolewa, że bardzo mało jest filmów dydaktycznych, które ułatwiałyby przygotowanie się do tych nowych i szybkich przeobrażeń.

„Futurolodzy — czytamy w dalszym ciągu — są zdania, że rewolucja naukowo-techniczna potrzebować będzie ludzi o jasnym i racjonalistycznym sposobie myślenia. Znane są jednak jego mocne i słabe strony. Jaką rolę powinno więc odegrać kino oświatowe? Sprzyjać rozwojowi »myślenia racjonalistycznego«, czy też formować »kulturę uczuć«? Dlaczego w naszej kinematografii brak filmów, które by analizowały ten problem?

Coraz więcej socjologów uważa, że »kompetencja« stanowić będzie z czasem jedną z rozstrzygających cech osobowości ludzkiej. Rozszerzyć swoje znajomości, stać się jak najbardziej kompetentnym fachowcem — oto powszechne dążenie w każdej sferze działalności. W naszym kraju około 20 milionów obywateli uczy się nowych zawodów, podwyższa swoje kwalifikacje. Jak pomagać w tym będzie kinematografia, by ludzie — poznając lepiej swój zawód — nie stali się zarazem wąskimi specjalistami? Oto pytania, na które i filmy oświatowe winny przynosić odpowiedź."

*

„W sytuacji, kiedy ilość informacji naukowych podwaja się co dziesięć lat — pisze Czesław Dondziłło (KULTURA, nr 44/72 — „Zabawa w chowanego"), prezentując nieco inne spojrzenie na problem — „edukacja człowieka jest właściwie procesem nie kończącym się." I dalej: „Nieomal od narodzin kina, film funkcjonuje w świadomości społecznej jako celuloidowe złote runo, fantasmagoryczna kraina fikcji do kupienia za parę groszy. Na dobrą sprawę, roli edukacyjnej w pełnym tego słowa znaczeniu, kino nasze nigdy na siebie nie przyjęło".

Autora interesują przede wszystkim możliwości produkcyjne i dystrybucyjne naszego filmu dydaktycznego. Z obszernego artykułu wynika, że możliwości te są jeszcze ograniczone, a ich pełne wykorzystanie hamowane było przez „przedziwną plątaninę międzyresortowych nieporozumień". Jednakże „z tego chaosu i rozgardiaszu (...) zaczyna wreszcie wyłaniać się jakaś koncepcja struktury kinematografii edukacyjnej".

Autor przedstawia „litanię spraw do załatwienia", w której na plan pierwszy zdaje się wysuwać postulat znacznego rozszerzenia uprawnień Centrali Filmów Oświatowych „Filmos". Nie bez znaczenia jest fakt, że „młode kadry nauczycielskie kończą swoje uczelnie w błogiej nieświadomości nie tylko techniki wyświetlania filmu, ale i bez metodycznych wskazówek na temat poprawnego wykorzystywania filmu w toku nauczania. Dotyczy to w szczególności uniwersytetów, gdzie — jak w XIX wieku — wciąż dominują metody werbalne".

W zakończeniu czytamy: „Szkoda, aby ambicje kilku pokoleń entuzjastów nie zostały zrealizowane w momencie, kiedy sprawa przestała być domeną hobby i funkcjonuje w świecie, jako normalna odpowiedź na wyzwanie nowoczesności".

KAPPA

CZECHOW KONCZAŁOWSKI I MY

W drugiej połowie naszego stulecia dramaty Czechowa z niezmiennym powodzeniem grywane są wciąż w jego ojczyźnie i również — co ciekawe — w Anglii; przeżywają także okres rosnącej popularności na scenach innych krajów Europy oraz za Oceanem. Przyczynia się do tego zapewne klimat egzystencjalistyczny, bliski tej wersji, jaką zaprezentował Beckett w „Czekając na Godota" czy „Radosnych dniach". W dramatach Czechowa bowiem — spoza obrazu skrupulatnie zarejestrowanego świata inteligencji rosyjskiej z końca ubiegłego stulecia, z jego monotonnym codzien-

MARIA RACZEWA

nym bytowaniem — przebłyskują prawdy o samotności i wyalienowaniu jednostek, przytłoczonych warunkami społecznymi i epoką, w której żyli. Prawdy to dzisiaj znane tak powszechnie, że aż banalne. Z tym większym jednak zaciekawieniem śledzimy je w tekstach Czechowa, gdzie — zamiast beckettowskich schematów, postaci i sytuacji — przesuwa się przed nami galeria bogatych psychologicznie portretów i soczysty opis pewnej rzeczywistości.

Młody radziecki reżyser Andriej Michałkow-Konczałowski demonstruje w swoim nowym filmie „Wujaszek Wania" głębokie przywiązanie do tej minionej rzeczywistości. To przywiązanie w jego poprzednim filmie „Szlacheckie gniazdo" było niemal fascynacją: Konczałowski i jego operator podziwiali każdy rekwizyt i pejzaż w majątku rosyjskich arystokratów, zachłystywali się złotem zboża, zielenią trawy i miękkim brązem mahoniowych mebli, rozkoszowali się sarnimi oczami Iriny Kupczenko i sylwetką Beaty Tyszkiewicz. W tym fascynującym świecie przedmiotów i kształtów ludzie zjawiali się po to, żeby go ożywić, żeby dać mu dynamizm; sensualizm i estetyzm Turgieniewa spotęgowano malarskim zachwytem Renoira.

Zetknąwszy się jednak z Czechowem smutnym i zrezygnowanym, Konczałowski postąpił inaczej. Ostrzeżeniem stało się dla niego doświadczenie Laurence'a Oliviera, który zabrawszy się do ekranizacji „Trzech sióstr", skupił uwagę na zręcznym wyprowadzeniu akcji ze ścian domu Prozorowych w plener i drogo za ten zabieg zapłacił, tracąc głębię psychologiczną dramatu. Konczałowski, sam pisarz i scenarzysta, wychowany na wielkich tradycjach klasycznej literatury rosyjskiej i głęboko rozumiejący jej istotę, nie mógł takiej omyłki popełnić. Właśnie w wypadku Czechowa musiał zanurzyć się w głąb jego świata. Stąd to uporczywe wpatrywanie się kamery w twarz Eleny Andriejewny czy Astrowa, to chciwe wyłapywanie każdego gestu i spojrzenia Wani Wojnickiego czy Sieriebriakowa. I wbrew wielekroć ponawianym próbom uczynienia z którejś z postaci czechowowskich bohatera pozytywnego, młody reżyser zdobył się na odwagę, by pokazać, że wszyscy są ludźmi przegranymi. Nie z własnej winy, lecz przez przypadek, przez niesprzyjający splot okoliczności, przez niewłaściwą ocenę otoczenia, przez nierozumienie procesów społeczno-historycznych. Bo nie z własnej winy Wojnicki i Elena Andriejewna uwierzyli i poświęcili się Sieriebriakowowi, a on z kolei nie z własnej winy okazał się przeciętnym beztalenciem. I nie z własnej winy Astrow pokochał Elenę Andriejewną, a nie ofiarną i gospodarną Sonię.

U Konczałowskiego nie ma bohaterów-zwycięzców, bo nie ma ich u Czechowa. To wcale nie oznacza, że Czechow takich ludzi nie znał czy nie spotykał — po prostu ich nie opisywał z miłości do tych, co przegrywają. Czechow, znawca praw sztuki, wiedział doskonale, że wprowadzając bohatera, który wygrywa swoją partię z życiem — automatycznie osądzi przegrywających. A tego właśnie zakochany w człowieku pisarz nie chciał formułować tak brutalnie. Osądzał ich, ale pośrednio: broniąc ich wszystkich do końca.

Tym tropem poszedł również Konczałowski i jego aktorzy, przede wszystkim Innokientij Smoktunowski i Siergiej Bondarczuk. Obaj potrafili uniknąć utartych schematów, według których wujaszek Wania buntuje się, a Astrow jest racjonalistą. Wania Smoktunowskiego — przeciwnie, dawno pogodził się z przegraną i momentami wydaje się wręcz żałosny, a Astrow ma pełną świadomość, że zmarnował swoje zdolności i wygląda jak „ranny lew". Obaj nie wstydzą się litości widza; cóż, nie każdy umie przegrywać z godnością.

Andriej Konczałowski zaczął swoją reżyserską karierę patetycznym poematem o pierwszym kirgiskim nauczycielu - rewolucjoniście, który zwyciężył poprzez własną śmierć. Ale ten utalentowany i wyjątkowo wrażliwy na współczesność autor żyje w burzliwej epoce, w świecie, który — pod gwałtownym naporem techniki i cywilizacji — z dnia na dzień ulega przemianom. W tym świecie jednostka nie zawsze potrafi odnaleźć swe miejsce. Dostrzegł to także Konczałowski. Zrozumiał, że właśnie sztuka tak prawdziwie humanistyczna, jak pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla ludzi, może im czasem przyjść z pomocą.

„Wujaszek Wania" (ZSRR), reż. Andriej Michałkow-Konczałowski

Przegrani bohaterowie
Innokientij Smoktunowski

Logika nieeuklidesowa

Kasandrą jest Anna Karina. Jest to Kasandra nowoczesna, w stylu dziewczyn z francuskiej „nowej fali": bose stopy, nieobecne spojrzenie i roślinna bierność. Ta Kasandra straciła pamięć przeszłości, ale zna przyszłość. W szczególności dotyczącą pewnego multimilionera, który nazywa się Max Topfer. Topfer umrze zamordowany we własnym pałacu. Nie pomogą wierni goryle, jeden proweniencji amerykańskiej, drugi — włoskiej. Nie pomogą żadne środki ostrożności. Karina wie o tym i ma na to dowód rzeczowy: taśmę filmową z zarejestrowaną na niej sceną śmierci Topfera. Multimilioner ogląda taśmę ze zrozumiałym zdumieniem. Próbuje przeciwdziałać. Odnajduje przyszłego mordercę, sprowadza go do siebie, unieszkodliwia nawet. Na próżno: kości zostały rzucone, przeznaczenie wypełni się co do joty.

Rzecz mogłaby nawet być interesująca: jak żyje i zachowuje się człowiek, który widział

JOANNA GUZE

własną śmierć i zna jej najdrobniejsze szczegóły. Mogłaby, ale nie jest. Bo reżyser filmu, André Farwagi, tylko udaje, że obchodzi go psychologia Topfera; udaje, że problem jest metafizyczny; udaje, że wie cokolwiek więcej o śmierci prócz tego, że jest ona faktem fizycznym. Film więc o podejrzanym tytule „Czas umierania" nie mówi o obsesji śmierci niczego i sprowadza się do banalnej intrygi w duchu kryminalnym i do równie banalnego jej rozwiązania. Zanim to nastąpi, reżyser dzieli się z nami swoją wiedzą o życiu multimilionerów nieco dziwacznych i o obyczajach przydzielonych do ich obsługi prorokiń. Pan Topfer odznacza się upodobaniem do samotności, mówi mało i rozkazująco, lubi malarstwo Bonnarda i prowadzi dialogi z komputerem. Prorokini ze swej strony nie mówi nic (i słusznie: taśma filmowa powiedziała już wszystko), harcuje na białym koniu i prawdopodobnie kocha pana Topfera, który okazuje jej niejakie względy w stylu godnym praw-

Paryska robota koronkowa

Sprawność Sauteta

„Max i ferajna" to dobry francuski film rozrywkowy. Reżyser Claude Sautet błysnął już przedtem „Okruchami życia", pokazał, że wie, czym jest kino i zna potrzeby publiczności kinowej. Całej publiczności! — bo Sautet zwykł pokazywać rzeczy z wielu stron, na różnych piętrach rozumienia i odczuwania, z myślą zarówno o tym odbiorcy, który interesuje się samą fabułą, jak i o tym, który w zwyczajności poszukuje skrytego „drugiego dna". W „Okruchach życia" bohater żył w świecie efektownym i umierał w sposób elegancki (wypadek samochodowy w filmie jest zazwyczaj przejawem autorskiej elegancji i dobrego smaku; nie mylić z życiem!), ale za tą zewnętrznością kryła się zaduma nad niespełnionymi uczuciami, nad męskim wiekiem klęski, nad złośliwym losem. Podobnie w filmie „Max i ferajna".

Dla amatorów sensacji mamy tu opis napadu na bank i policyjnej kontrakcji, dla miłośników pikantnych historii obyczajowych przeznaczona jest historia romansu komisarza policji z prostytutką, wreszcie zwolennicy opowieści gangsterskich z morałem znajdują w filmie Sauteta refleksje nad złowieszczą postawą bohatera. Zrobione jest to przez francuskiego reżysera lekką ręką, z dobrym wyczuciem stylu narracyjnego i z absolutnym poczuciem rytmu. Wbrew zewnętrznym akcesoriom — owym spelunkom, nocnym barom, garsonierom — historię przestępczej ferajny, pięknej Lili i policjanta Maxa, prowokującego tamtych do „skoku", niełatwo opowiedzieć. Bo wyznacznikiem dramatu nie jest akcja przygodowa, lecz psychologiczna rozgrywka między Lili a komisarzem — coś na podobieństwo gry karcianej, w której szulerka nie wie, że trafiła na szulera. Z osobliwych spotkań tych dwojga, z leniwej, pokolacyjnej sjesty, ze skąpej gadaniny, z nieufnego milczenia — potrafi Sautet wydobyć nie tylko klimat narastającego niepokoju, ale i determinizm wydarzeń.

To, co rozgrywa się wokół Lili i Maxa, nie jest właściwie ważne, choć tak zapobiegliwe. Nie mają znaczenia ani gorączkowe przygotowania szajki do napadu, ani policyjne podchody. To, co decydujące, rozgrywa się w czterech ścianach pokoju, między mężczyzną, który stara się być tylko policjantem, a gangsterem w spódnicy, który przypomina sobie, że jest kobietą. Erotyka „Maxa i ferajny", mimo wyzywających dekoltów i prowokacyjnych gestów Lili, też jest dyskretna, bo od początku do końca stłumiona i niejasna. Michel Piccoli i Romy Schneider wydobywają maksimum domysłów, sugestii, znaczeń z tego obszaru wojny psychologicznej, którą kiedy indziej — w odruchu zniecierpliwienia — skłonni bylibyśmy brać za kabotyńską wojnę garderobianą. Zaś zasługi Sauteta są tutaj jawne. Wystarczyłoby porównać banalny, dialogowo skąpy scenariusz filmu, z jego ostatecznym kształtem ekranowym, żeby docenić robotę reżysera.

Z tym wszystkim: bez złudzeń. Przy podobnych okazjach, jak paryska robota koronkowa, pojawiają się w prasie specjalistycznej nie tylko „traktaty o dobrej robocie" (co zrozumiałe), ale próby windowania sprawnych reżyserów na piedestał artyzmu i głębszej problemowości. Oczywiście, sami zainteresowani chętnie dają posłuch sugestiom, że z głębinowej budowy akcji w ich filmach wynika myśl głębinowa. Ambicją ich staje się markowanie poważnych ambicji. Tak jak u Sauteta, któremu w pewnym momencie przestaje wystarczać opowiadanie akcji psychologicznej i malunek sensacyjnego tła, a zaczynają się marzyć trzecie i czwarte pointy, tym razem z dziedziny psychologii społecznej. Tu akurat nasz autor nie ma nic do roboty ani do powiedzenia. Sygnałem ostrzegawczym jest już sama charakterystyka „ferajny". Ci rzekomi lumpenproletariusze, skołatani złym losem, to karykatury rzeczywistych postaci: karykatury naiwne i poczciwe, ponieważ ukradkiem podglądane zza firanki przez „petit bourgeois". Zaś zupełnie niepotrzebnym nadużyciem ze strony Sauteta jest finałowa kreacja bohatera na Hamleta policyjnej roboty, ofiarę fałszywego moralnego wyboru, niewolnika konsekwencji.

Zdaje się, że Sautet chciał upamiętnić się na pożegnanie jakimś paradoksem moralnym, uzasadniającym stwierdzenie, że — *„tym co pociągało mnie w »Maxie« była możliwość opisania w sposób patetyczny i wrażliwy czegoś, co zawsze wywierało na mnie silne wrażenie: perwersji teoretyków"*. Jak zwykle w takich wypadkach bywa — finałowy paradoks wypadła równie nieoczekiwanie i niefortunnie, co Maxowy pistolet służbowy w ostatniej scenie filmu. Warto docenić Sautetowską umiejętność sprawnego rozwiązywania trudnych problemów, ale nie ma się co łudzić, że każda sprawność rozwiąże każdą trudność.

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Max i ferajna" (Francja — Włochy), reż. Claude Sautet

Kasandra na białym rumaku Anna Karina

dziwego mężczyzny — szefa gangu. Bogactwo charakterów głównych postaci jest w sposób stosowny dopełnione określeniem dalszych osób: przyszły morderca, który wcale nie ma zamiaru być mordercą (lecz któż może ominąć swój los!), nieustannie i wszystkiemu się dziwi, dwaj goryle natomiast żyją nadzieją użycia swoich pięści i rewolwerów, co dane im jest raczej rzadko. Ich zresztą, także dotknie fatum, choć okazjonalnie i w najgłupszych okolicznościach. Kiedy losy już się wypełnią, to znaczy, kiedy rzeczywistość potwierdzi zapis z taśmy filmowej, Kasandra odjedzie na swoim białym rumaku być może, żeby wzbogacać o obsesję śmierci kolejnych multimilionerów.

Takie rzeczy wymyślają młodzi reżyserzy, którzy mają ambicje posługiwania się logiką nieeuklidesową (jak określił logikę swego filmu André Farwagi w udzielonym wywiadzie), choć byłoby przyzwoiciej, gdyby posłużył się zdrowym rozsądkiem.

„Czas umierania" (Francja), reż. André Farwagi

TYLKO DLA DOROSŁYCH

czyli dyskusja o polskiej komedii

Dlaczego nie mamy dobrej komedii? Czy polska komedia mogłaby być lepsza? Do udziału w dyskusji zaprosiliśmy reżyserów: Stanisława Bareję, Tadeusza Chmielewskiego i Marka Piwowskiego, scenarzystę Janusza Głowackiego, satyryka Jerzego Wittlina oraz publicystę Krzysztofa Mętraka. Dyskusję prowadził red. Bolesław Michałek.

BOLESŁAW MICHAŁEK: — Proponujemy rozmowę o komedii, szczególnie tej, której najbardziej brak: codziennej, obyczajowej, opartej na realiach naszego życia. W każdej rozmowie o komedii zawsze padają wielkie nazwiska Chaplina, Braci Marx, Tatiego. Przyjemnie się o nich rozmawia, ale to daleko nie prowadzi. To są zjawiska cudowne, opatrzność obdarzyła Amerykę Chaplinem, Francję — Tatim. Nie wiadomo, czy opatrzność sprzyja ostatnio polskiej kinematografii; zdaje się, że nie. Jeżeli więc zjawi się polski Chaplin, będziemy opatrzności wdzięczni, ale liczyć na to nie możemy. Liczyć możemy na pewno tylko na panów, zgromadzonych przy tym stole. Rzecz jest w waszych rękach.

Zawsze uderzało mnie jedno: liczni polscy filmowcy, również autorzy komedii, to ludzie mający duże poczucie humoru, zmysł paradoksu, żywą inteligencję, świetną umiejętność obserwowania. Przebywanie w ich towarzystwie jest jak ożywcza kąpiel. Potem coś się dzieje — pojawia się jakaś przepaść, następuje jakaś katastrofa — i oglądamy film, w którym literalnie nic z tego, co jest siłą, wdziękiem i inteligencją autora, nie przedostało się na ekran. Dlaczego?

Inna uwaga: oglądałem teraz najnowszą polską komedię i zdumiony byłem stylem aktorskim. Nikt z aktorów nie gra postaci, która została mu powierzona. Od pierwszej do ostatniej chwili aktorzy mrugają do publiczności, do siebie, karykaturują się wzajemnie, utrzymują w rejestrze humoru cyrkowego. Są niepoważni, nie grają, lecz odgrywają, nie istnieją, lecz udają. Dlaczego?

TADEUSZ CHMIELEWSKI: — Częściowa odpowiedź na te pytania leży chyba w samym temacie naszej dzisiejszej rozmowy. Komedia filmowa — codzienna, jak ją nazwał Bolesław Michałek, oparta na realiach naszego życia, to po prostu śmieszny i dowcipny film współczesny. O ile jednak ilość demonów, przeszkadzających w powstaniu filmu współczesnego, jest znana i w licznych dyskusjach prawie że już skatalogowana, to moi koledzy mają jeszcze nade mną przewagę. Mogą w swym filmie pokazać jakiś pozytywny wzór czy po prostu prawidłowy, ich zdaniem, obraz. Ja jako autor komedii nie mam tej szansy. Komedia nie pokazuje żadnego wzoru do naśladowania. Jej wartość budująca polega na sile niszczenia. Czy będzie to zjadliwa ironia, czy dobroduszny humor, obraz świata pokazywanego w komedii może być tylko karykaturą.

Ta, zdawałoby się, oczywista prawda nie może jakoś u nas znaleźć zrozumienia. Wystarczy prześledzić losy niektórych komedii filmowych — od powstania pomysłu do ekranowej wersji i drogi po ekranach. Po „Ewie" żądano ukarania mnie więzieniem za kpiny z odpowiedzialnej i ciężkiej pracy milicjanta. Po „Generale" byłem „szkodliwym elementem, który usiłuje zamazać obraz Ludowego Wojska Polskiego", a po „II wojnie" — awan-

— Nie łatwo rozbawić Polaków!

„Przygoda z piosenką" reż. Stanisława Bareji

sowałem nawet na wroga ludu, który z wojny czyni sobie przedmiot żartów. Przeczytałem ostatnio rewelacje na temat polskiej komedii, zamieszczone w jednym z czasopism, i dowiedziałem się, że w „Nie lubię poniedziałku" pokazuję Polskę jako... kraj zamieszkały przez ludzi głupich.

Rzecz charakterystyczna — po filmie, który uważam za swój najsłabszy, nikt się nie obraził.

B. MICHAŁEK: — Mówimy, że ktoś czuje się dotknięty przez komedię, przez żart, przez śmiech. Obawiam się, że to jest nieuniknione. W każdym społeczeństwie istnieje pewien próg, raz wyższy, raz niższy, który bardzo trudno przekroczyć. Bierze się to chyba z tego, że ludzie pozbawieni rozsądku i bogatszych doświadczeń życia społecznego wierzą w magiczną siłę słowa. Co powiedziane, to już się stało. W społeczeństwach pierwotnych jest to powszechne, ale u nas jest lepiej. Jestem optymistą i wydaje mi się, że u nas ten próg nie jest tak wysoki. Zainteresowani (wyśmiewani) mają jednak pewne poczucie rzeczywistości, obrażają się nie tak bardzo często. Co ważniejsze, ów próg, również dzięki filmowi, obniża się. Myślę, że dziś jest więcej rozsądku w przyjmowaniu żartów na swój temat niż było to jeszcze kilka lat temu.

JANUSZ GŁOWACKI: — Proponuję nie mówić, że jest niższy, bo zaraz się podniesie.

STANISŁAW BAREJA: — Wydaje mi się, że dobrze rozwijającą się komedię mają narody szczęśliwe i syte. Próby rozbawienia Polaków z natury nie są łatwe. Jest nieszczęściem naszego narodowego charakteru, że Polacy uwielbiają mówić o poważnych sprawach w najwyższej tonacji. Czesi, Francuzi czy Anglicy potrafią powiedzieć coś ważnego w tonie żartobliwym; my uważalibyśmy to za niedopuszczalne.

Autorzy nieźle zapowiadających się tekstów rezygnują zwykle po pierwszej czy drugiej próbie napisania scenariusza, gdyż praca dla filmu przynosi zbyt wiele cięgów, żeby opłacało się to robić. Myślę, że dlatego tacy ludzie jak Młynarski czy Osiecka, którzy potrafiliby pisać scenariusze, nie chcą się tym zajmować. Oprócz talentów musieliby mieć jeszcze żelazną odporność.

KRZYSZTOF MĘTRAK: — Ale tę żelazną odporność opłaca się w złotych.

S. BAREJA: — Dlaczego nie ma w Polsce aktorów-twórców typu Chaplina czy Funèsa? Żaden z nich nie miał od razu gotowej postaci, stwarzali je i doskonalili robiąc po kilka filmów rocznie. A u nas w tym roku nakręcono jedną komedię. Próby tego rodzaju możliwe są w naszych warunkach tylko w telewizji: na przykład Dobrowolski i Pokora, Michnikowski, Czechowicz czy Fedorowicz.

JERZY WITTLIN: — Stan polskiej komedii wynika chyba nie tylko z ciśnienia wobec autorów czy ich braku charakteru, ale także ze złych tradycji, od których twórcy nie potrafią się uwolnić. Na przykład cyrkowość naszych aktorów, o której mówił Bolesław Michałek, wywodzi się z komedii przedwojennej. Nie potrafiliśmy znaleźć sposobu ukazania nowej obyczajowości, rodzącej się wokół nas. Dotyczy to nie tylko filmu. Mamy w Warszawie teatr „Syrena": jest to przedwojenne „Qui pro quo", tylko w gorszej wersji. Teksty nie te, aktorzy się zestarzeli, a nowych nie ma. Myślimy czasem o tamtej epoce z sentymentem, ale ona się skończyła. To samo można powiedzieć o pewnych konwencjach filmowych. Bardzo lubię komedie Wildera, ale podobne sprawy, pokazane w realiach naszego świata, nie śmieszą mnie, bo stają się nieprawdziwe.

Wreszcie problem natury estetycznej. Można zrobić ogromnie śmieszną komedię w bardzo złym guście. Istnieje bardzo dużo tak zwanych pieprznych dowcipów, które są zabawne, ale czy należy je powtarzać? To zresztą nie tylko sprawa estetyki filmu, ale i swego rodzaju odpowiedzialności przed wi-

— *Albo za śmieszne, albo za smutne*
„Rejs" reż. Marka Piwowskiego

dzem. Chcemy go rozśmieszyć, ale czy za każdą cenę?

T. CHMIELEWSKI: — Stare wzorce komediowe są nadal w użyciu — także dlatego, że nie bardzo wiemy, co jest śmieszne dzisiaj. Aktorzy nie potrafią grać w taki sposób, w jaki należy to robić w 1972 roku, a scenarzyści nie potrafią tak pisać. Zresztą sprawa nie jest prosta. Śmieszne bywa to, co odbiega od przyjętych norm. Jeśli norm nie ma — nie wiadomo, z czego się śmiać. Postawieniem świata na głowie nikogo się u nas nie zadziwi.

J. GŁOWACKI: — Panowie mówią, że są straszne kłopoty ze wszystkim, ale tak jest w ogóle w filmie, wiemy że wszystko jest albo za śmieszne albo za smutne, nie ma po co o tym mówić.

Zastanawiam się, czy w ogóle na całym świecie komedia się nie kończy? Mnie już bardzo rzadko śmieszą komedie tradycyjne, ponieważ dzieją się dookoła sprawy skomplikowane, ponure, groźne. Komedia jest chyba wypierana przez groteskę czy makabreskę, w której chodzi o coś więcej niż o zabawę. Gorzki śmiech może być czymś cennym; jest często jedyną możliwą reakcją wobec zjawisk przerażających, które nieraz skrywają się za pięknymi, patetycznymi hasłami.

Cechą polskich komedii jest to, że autorzy wymyślają z wielkim trudem komediowe i farsowe sytuacje, podczas kiedy śmieszne są po prostu sytuacje prawdziwe. Np. telewizyjny film Janusza Kondratiuka „Dziewczyny do wzięcia". Nie komedia, lecz film obyczajowy, bardzo śmieszny, a chwilami bardzo smutny. Nie ma żadnego układu, dramaturgii; ktoś przyjeżdża, idzie, rozmawia.

Musi chyba nastąpić generalne przewartościowanie wszystkich chwytów i sposobów. „Dzięcioł" był wymyślony przez znakomitych fachowców. Toeplitz jest szalenie inteligentnym i dowcipnym człowiekiem, wie doskonale, jak się taką rzecz robi. Zrobił i wyszło to moim zdaniem okropnie.

B. MICHAŁEK: — „Dzięcioł" zasłużył na lepszą ocenę.

J. GŁOWACKI: — A to przepraszam. Ale nie jestem pewien, czy komedie powinni robić ludzie dowcipni i z poczuciem humoru. Może raczej ktoś ponury?

T. CHMIELEWSKI: — Człowiek bez poczucia humoru nie napisze zabawnego tekstu.

J. GŁOWACKI: — Może należy napisać poważny tekst i wtedy właśnie będzie śmieszny?

T. CHMIELEWSKI: — Wtedy będzie poważne, a nie śmieszne.

J. GŁOWACKI: — Nie zgadzam się z panem. Czytałem niedawno w gazecie bardzo poważny artykuł i śmiałem się do łez. Nie będę mówił, że śmiech ma oczyszczającą funkcję, bo się ośmieszę.

B. MICHAŁEK: — Dobra komedia od setek lat nie wykluczała smutku, tragizmu, łez. Tylko w pewnej epoce kino wprowadziło typ komedii, który był maszynką do śmiania się, ale ona się wysłużyła, nie funkcjonuje; albo my się nie dajemy łaskotać.

J. WITTLIN: — Wydaje się, że istotne jest, o czym chce się robić film. Potem to „o czym" może się okazać nośne lub nie, to różnie bywa. Ale nie można postępować odwrotnie, to znaczy budować filmu z drobnych dowcipów, bo wtedy wszystko się rozleci.

Spójrzmy na komedię czeską. Poważne, zasadnicze sprawy były tam pokazywane najpierw w kabarecie, wywodzącym się z najlepszych tradycji kabaretu niemieckiego i jego czeskiego odpowiednika, jakim był teatr Voskovca i Wericha. Czesi wynieśli z tej szkoły dyscyplinę, której my nie mamy.

B. MICHAŁEK: — Czeska sztuka i literatura szukała tragizmu i śmieszności nie w abstrakcji, lecz w uważnie obserwowanym życiu, w domach, na ulicach, tam, gdzie znajdują się autentyczni ludzie. W polskiej tradycji artystycznej (mówię nie tylko o komedii) materią była zawsze rzeczywistość zmitologizowana, przełamana przez silne indywidualności. W humorystyce oznaczało to skłonność do ostrej karykatury, w której samego życia już nie widać. Ci, którzy próbują dziś szukać tragizmu i komizmu w samym wyglądzie życia, znaleźli się bez zaplecza. Przykładem Marek Piwowski.

J. GŁOWACKI: — Ten rodzaj kina polega na obserwowaniu idiotyzmów, jakie się widzi wokół. Piwowski robi to znakomicie. Po prostu pokazuje prawdę, to, co nas otacza.

Ciąg dalszy na str. 10—11

— *Po prostu dowcipny film współczesny*
„Nie lubię poniedziałku" reż. Tadeusza Chmielewskiego

1
Murzyńska solidarność
Richard Roundtree

Mówi

Jurij Iljenko

— Każdy mój nowy film to krok w nieznane, to argument w sporze prowadzonym z kolegami — mówi autor zdjęć do „Cieni zapomnianych przodków" i reżyser „Białego ptaka z czarnym znamieniem (zdj. 3). — *W ten sposób udowadniam swoje prawo do osobistej interpretacji pojęcia, jakim jest współczesny język filmu. Po moich pierwszych pracach lansowano na przykład opinię, że stosowane przeze mnie rozwiązania kolorystyczne są przydatne jedynie w tematach kostiumowych; wtedy nakręciłem „Białego ptaka", film prawie współczesny.*

Ostatnio pracowałem w Jugosławii, gdzie realizowałem (we współprodukcji mojej wytwórni im. Dowżenki z wytwórnią Titogradfilm) dramat historyczny „Żyć na przekór!", którego akcja toczy się w Czarnogórze, w wieku XVIII. Jestem niezmiernie zadowolony, że udało mi się w jakiś sposób przekazać na ekranie postać Petara Niegosza, przewodzącego walce przeciw tureckim ciemięzcom. Władca Czarnogóry widzi sens swego życia w zjednoczeniu kraju i uświadomieniu jego mieszkańców, izolowanych duchowo i moralnie, owładniętych apatią. Jest to zadanie przewyższające siły jednego człowieka; Petar musi zwalczyć tysięczne wątpliwości, rozterki, na domiar napotyka zewsząd mur nieufności, prawie wrogości wobec swych zamierzeń. Dopiero w wiele lat później okazało się, że idee Petara były — jak na owe czasy — niezwykle postępowe, że czarnogórski książę wyprzedził swą epokę.

Mój bohater, tragiczny, bo nie rozumiany przez współczesnych mu ludzi, broniący humanistycznych wartości — powinien być, w moim przekonaniu, postacią niezwykle interesującą dla dzisiejszego widza.

Pojęcie „narodowy" bywa często używane w znaczeniu: lokalny, niemal zaściankowy. A nie wolno przecież zapominać, że żyjemy dziś w świecie, którego byt jest ściśle związany z losem wszystkich narodów. W tym sensie — mojej świadomości narodowej nie określają „ukraińskie pierogi". W filmie „Żyć na przekór!" dotykam problemów typowych nie tylko dla Czarnogóry, lecz i wielu innych krajów słowiańskich. Wspólne są dla nich trwająca przez wieki walka o wyzwolenie narodowe, krycie się przed upokarzającym niewolnictwem w niedostępnych miejscach, tworzenie zamkniętych, izolowanych społeczności. Wspomnijmy choćby sicz zaporoską i kozaków dońskich. Dla mnie, jako Ukraińca, są to sprawy bardzo bliskie.

Praca w Jugosławii dała mi wiele. Zadzierzgnąłem interesujące kontakty, zwłaszcza z pisarzem Nikołą Wawiczem, z którym przygotowaliśmy scenariusz filmu. A w ogóle robiłem ten film „na przekór" literaturze, na przekór widocznym dziś w zachodnim kinie tendencjom do traktowania narodowej sztuki jako wygodnego pretekstu dla utworów płytkich, szablonowych, skrywających pustkę duchową twórców.

Premiery...

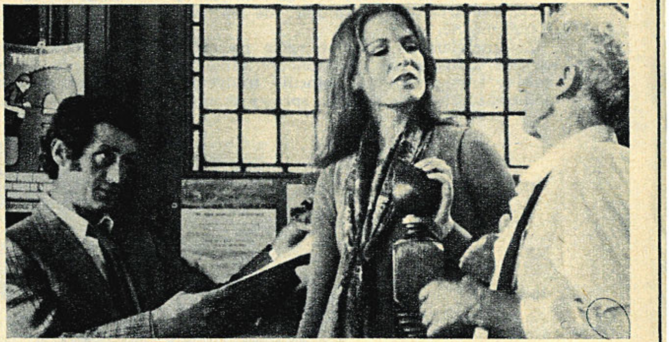
„Zamach"

Podobnie jak włoska „Sprawa Mattei" Francesco Rosiego, film francuskiego reżysera Yves Boisseta „Zamach" odwołuje się do faktów z kroniki bieżących wydarzeń politycznych. U Rosiego chodziło o tajemniczą śmierć potentata przemysłowego, u Boisseta o zabójstwo emigracyjnego przywódcy opozycji marokańskiej, Ben Barki.

Scenarzyści „Zamachu" — Ben Barzmann i Jorge Semprun — przywiązują jednak mniejsze znaczenie do postaci Ben Barki (w filmie nosi on nazwisko Sadiel) niż do ujawnienia mechanizmu samego spisku. W jaki sposób popełniono morderstwo? Kto na nim skorzysta? Jak zostanie utkana pajęczyna zdrady? Zamysł diabolicznego planu rysuje się z całą precyzją.

Ale zdaniem krytyki francuskiej, na tym właśnie polega największa słabość filmu Boisseta. Autorzy chętnie rezygnują z autentyzmu — na rzecz pomysłów fabularnych, fikcji, teatralnych point. Postać Sadiela jest zaledwie naszkicowana. Widz niewiele dowie się o jego charakterze, ambicjach, programie politycznym, patriotyzmie, powodach, dla których podjął walkę. Mimo doskonałej kreacji Gian Marii Volonté, człowiek ten pozostaje właściwie abstrakcją. W podobny sposób nakreśleni zostali inicjatorzy spisku. Udział znakomitych aktorów (Michel Piccoli, Jean-Louis Trintignant) niewiele pomaga w ożywieniu ich postaci.

Krytyka francuska twierdzi, że film Boisseta chce połączyć na siłę refleksję polityczną z przygodową intrygą. Refleksja jest zbyt płytka, przygodowa akcja — zbyt banalna.



2
Polityczna satyra
Alexandra Stewart (w środku)

„Shaft"

John Shaft, bohater amerykańskiego filmu kryminalnego, jest prywatnym detektywem w Nowym Jorku. Jego osiągnięcia zawodowe są nie mniejsze niż sukcesy u płci pięknej. To jakby nowe wcielenie Jamesa Bonda, tyle tylko, że Shaft jest Murzynem (gra go Richard Roundtree — zdjęcie 1). I ta różnica w barwie skóry decyduje o wymowie filmu. Walka Johna Shafta z bandą złoczyńców staje się zarazem walką przeciwko białym.

Akcja toczy się w Harlemie, murzyńskim getcie Nowego Jorku, gdzie skrajna nędza szczególnie jaskrawo kontrastuje z luksusem białych. W Nowym Jorku jest rzeczą zwyczajną, że biały taksówkarz nie chce wieźć czarnego detektywa. A przysłowiowa niechęć policji do prywatnych agentów nabiera cech rasowej dyskryminacji. Gdy więc w końcu Shaftowi udaje się wsadzić za kratki bandę białych kidnaperów, film osiąga dwa cele: wzmaga poczucie solidarności murzyńskiej części społeczeństwa amerykańskiego i ukazuje, że awans społeczny Murzyna jest możliwy wyłącznie dzięki jego osobistym zaletom.

„Shaft", po prezentacji w Europie, wywołał wprawdzie wiele zastrzeżeń warsztatowych (reżyser Gordon Parks był do niedawna fotografikiem), zdobył jednak uznanie dzięki swemu moralno-politycznemu posłaniu.

Kto, co, gdzie?

MOSKWA. Konstantin Wojnow realizuje film „Letnisko". Akcja rozgrywa się w podmoskiewskich miejscowościach, dokąd mieszkańcy stolicy chętnie wyjeżdżają na weekendy. W rolach głównych: Ludmiła Smirnowa, Ewgienij Jewstigniejew i Rolan Bykow.

RZYM. Bernardo Bertolucci przenosi na ekran sławną powieść Dashięla Hammetta „Sokół maltański", według której John Huston nakręcił w 1941 roku swój pierwszy film. Reżyser poszukuje odtwórcy roli detektywa, Sama Spade, który by godnie zastąpił Humphreya Bogarta.

MONACHIUM. Volker Schlöndorff zrealizował współczesny dramat obyczajowy „Małżonka, czyli moralność Ruth Halbfass". W roli głównej występuje Senta Berger (zdjęcie 5).

PARYŻ. Znany kompozytor francuski Maurice Ravel, autor „Bolera", będzie bohaterem filmu biograficznego, który przygotowuje Georges Lautner. Rolę tytułową odtworzy pianista Claude Kahn.

RZYM. Monica Vitti (zdjęcie 4) objęła główną rolę w filmie „Łupieżcy", realizowanym przez aktora francuskiego, Pierre Kalfona. Aktorka jest tu szefem bandy, która planuje kradzież słynnej Picassowskiej „Guerniki".

Na planie

Nowe filmy litewskie

Sezon jesienny zastał w wileńskiej wytwórni trzech znanych realizatorów. Raimondas Vabalas („Schody do nieba") i znany operator Jonas Gricius rozpoczęli zdjęcia do barwnego filmu pod tymczasowym tytułem „Ciche, grzeszne życie" według scenariusza Grigorija Kanoviča i Sauliusa Saltenisa. Jest to kryminalna opowieść o młodym oficerze śledczym, który otrzymuje polecenie wykrycia sprawców kradzieży transportu z mięsem, i

badając tę sferę wpada na trop dokonanej przed wielu laty zbrodni. Mimo kryminalnej intrygi, film Vabalasa nosi wszelkie znamiona współczesnego dramatu społeczno-obyczajowego: akcja toczy się w małym miasteczku, którego prowincjonalna atmosfera sprzyja nadużyciom i ukrywaniu niechlubnej przeszłości niektórych obywateli.

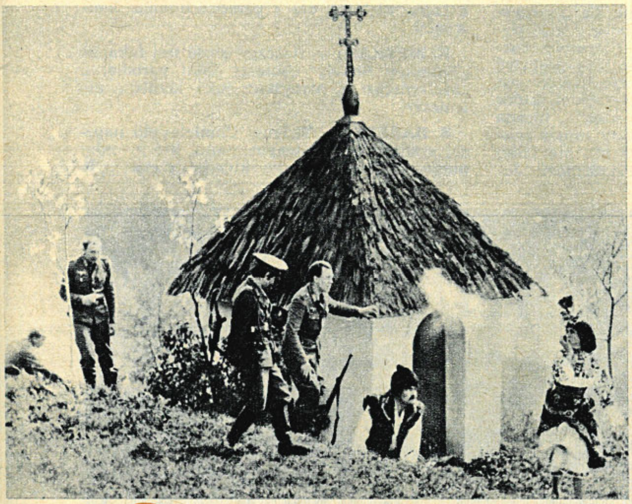
Główną rolę gra w filmie student wileńskiego konserwatorium, Algis Matulionis, jego partnerką jest Nijole Lepeškaite.

Reżyser Marius Giedris kontynuuje realizację dwuseryjnego eposu historycznego „Henryk Monte" według scenariusza Sauliusa Saltenisa. Część zdjęć nakręcono w zeszłym roku w Polsce, w okolicach Malborka, inne plenery filmowano w Wilnie, Rydze i Trokach. Obecnie realizowane są już ostatnie sceny atelierowe. Akcja filmu dzieje się w średniowieczu (XIII wiek) i obejmuje kilkanaście lat, podczas których trwało powstanie plemion pruskich przeciwko ekspansji Zakonu Krzyżackiego. Przywódcą powstania był Henryk Monte (Algis Šurna), syn wodza Prusów, który został w dzieciństwie wywieziony przez Krzyżaków do Niemiec i tam wychowany na modłę zachodnią. Obciążony jednak piętnem „pogańskiego miotu", traktowany niemal jak niewolnik — Monte powrócił do ojczyzny i usiłował zjednoczyć bratnie plemiona do walki z Zakonem. Mimo poniesionej w końcu klęski, powstanie zatrzymało na pewien czas pochód Krzyżaków na wschód, odwlekając w ten sposób ostateczną rozprawę z Litwą i Polską.

Operatorem filmu jest Jan Tomaszewicz. Obok Šurny — występuje wielu znanych aktorów litewskich, m. in. Eugenija Pleškyte (żona Monte), Gedminas Karka, Algis Masiulis i Stasys Petronaitis.

Arunas Żebriunas, twórca wielu filmów dziecięcych („Mały książę", „Piękna"), realizuje kolejny film dla młodej widowni — „Co opowiedział generał?", według scenariusza Jurija Jakowlewa (operator Algimantas Mockus). Jest to bezpretensjonalny obrazek z życia młodzieży szkolnej, wychodzący naprzeciw jej naturalnej skłonności do marzeń o wielkich czynach, śmiałych przygodach itp.

Wkrótce rozpocznie się w Wilnie realizacja czwartego filmu bieżącego sezonu. Przygotowuje go Algirdas Araminas według scenariusza Romasa Gudaitisa, biorąc na warsztat problemy współczesnej wsi litewskiej, nie poruszane dotąd przez tutejszą kinematografię.



3 *Na przekór literaturze*
„Biały ptak z czarnym znamieniem"

Obyczaje

Pasolini na indeksie

Głośny, nagradzany na niedawnych festiwalach, film Pier Paolo Pasoliniego „Opowieści kanterberyjskie" został zdjęty z ekranu po pierwszej projekcji w Neapolu, wskutek interwencji miejscowej prokuratury, a następnie prokuratury generalnej, która oskarżyła autora i producenta o szerzenie zgorszenia publicznego.

W obronie „Opowieści kanterberyjskich" wystąpiły dwa stowarzyszenia włoskich autorów filmowych, składając na ręce władz energiczny protest. Mówi się w nim, iż decyzja prokuratury stanowi *„szkodliwy i niebezpieczny dla kinematografii precedens, gdyż dzieła rodzimej sztuki filmowej, które zyskały uznanie w świecie i przyniosły jej sławę, nie mogą znaleźć drogi do widzów we własnym kraju"*.

W specjalnym komunikacie oba stowarzyszenia domagają się całkowitej zmiany *„reakcyjnej polityki władz wobec kinematografii"* oraz spełnienia postulatów włoskiego świata filmowego, sprecyzowanych podczas tegorocznych Dni Filmu Włoskiego w Wenecji.

Kronika

Zurlini w szpitalu

Po Luchino Viscontim, drugi włoski reżyser zaniemógł na planie wskutek choroby serca. Jest nim Valerio Zurlini, autor „Kroniki rodzinnej", który musiał przerwać zdjęcia swego najnowszego filmu „Pierwsza spokojna noc", realizowanego w Rzymie. Podobnie jak w wypadku Viscontiego, lekarze stwierdzili zatrucie nikotyną i przemęczenie.

Próba samobójstwa

Popularna w latach trzydziestych, dziś niemal zupełnie zapomniana aktorka francuska, Viviane Romance („Liliom", „Sztandar", „Wielka wygrana"), usiłowała popełnić samobójstwo przez zażycie nadmiernej ilości środków nasennych. Przyczyną desperackiego kroku był rozstrój nerwowy.

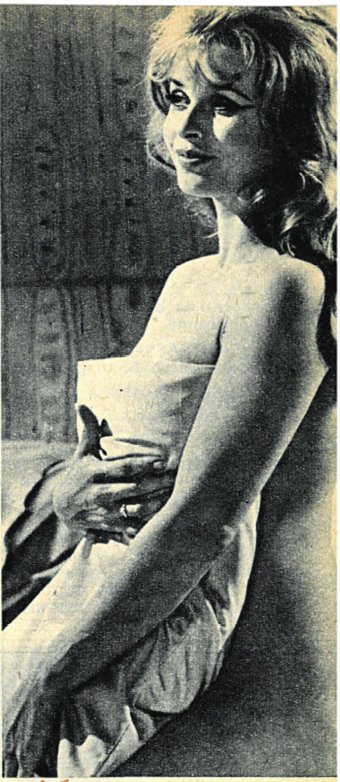
Projekty

Antologia dawnych filmów

Francuski reżyser Pierre Kast pracuje nad scenariuszem filmu „Domy i ogrody albo najpiękniejszy wiek". Pojawią się w nim bohaterowie poprzednich filmów tego reżysera: „Pięknego wieku", „Martwego sezonu miłości", „Portugalskich wakacji". Wszyscy oni są lewicującymi intelektualistami.

— Należałoby raczej powiedzieć — komentuje swój projekt Kast — że stanowią oni część liberalnej i burżuazyjnej lewicy. Nie potrafili wprowadzić w czyn swych rewolucyjnych idei, ulegli cywilizacji dostatku i prowadzą dzisiaj takie życie, jakie niegdyś sami gwałtownie oskarżali. Film nie będzie jednak satyrą polityczną. Widz odnajdzie w nim melancholię, gorycz i komizm.

Główne role zagrają aktorzy znani z poprzednich filmów Kasta: Daniel Gélin, Pierre Vaneck, Jacques Doniol-Valcroze, Maurice Garrel, Françoise Brion, Françoise Prévost, Alexandra Stewart (zdjęcie 2), Françoise Arnoul i Barbara Laage.



5 *Współczesna kobieta*
Senta Berger

4 *Szef bandy*
Monica Vitti

TYLKO DLA DOROSŁYCH

Dokończenie ze str. 6—7

Śmieją się z tego wszyscy; także ci, którzy chichoczą na najgłupszej komedii. To mi się wydaje cenne.

S. BAREJA: — A dlaczego Piwowski nie robi następnego filmu pełnometrażowego?

MAREK PIWOWSKI (milczy).

J. GŁOWACKI — W ogóle nie jest powiedziane, że musimy robić komedie.

B. MICHAŁEK: — Może jako Słowianie jesteśmy zbyt dobroduszni, nie mamy w sobie okrucieństwa, które jest podstawą humorystyki?

J. WITTLIN: — Nie wiem, jak ratować komedię, ale jestem pewien, że humor w typie opowiadań o panu Kowalskim, który przyszedł do domu i stało się to i to — absolutnie się skończył. Zrezygnowały z tego nawet „Szpilki", z wielkim dla siebie pożytkiem. Jedynym przykładem czegoś nowego wydaje mi się „Rejs". Piwowski starał się zarejestrować obserwacje obyczajowe zaczerpnięte z otaczającego świata, ukazując jednocześnie pewien obraz rzeczywistości. To chyba jest przyszłość filmu komediowego, jeżeli autorom uda się znaleźć pełniejszy wariant filmowy tej propozycji.

Zresztą sprawa jest chyba szersza. Wróciłem niedawno z Frankfurtu, z targów księgarskich. I tam wśród dziesiątków tysięcy wyłożonych książek obserwujemy ogromny kryzys fikcji. Istnieje wielkie zainteresowanie reportażem, opowieścią typu dokumentalnego. Jest to cecha naszych czasów; film musi to zauważyć.

K. MĘTRAK: — Należę do widzów dosyć nietypowych, nie lubię bowiem konwencjonalnych, zawodowych komedii. Wpadam więc niejako na trop podjęty przez Wittlina i Głowackiego. Jeśli u nas komedie się „wymyśla", sadzi się dowcipasy, to trochę z tego powodu, że brak nam dobrej literatury rozrywkowej, sprawnej, która mogłaby posłużyć za filmowy pretekst... W istocie trudno jest się odwołać do tej tradycji literackiej, którą sygnuje nazwisko „Gombrowicz", można jednak śmielej sięgać w regiony mniej znane. Wspomnieliśmy o „Szpilkach"; nie tylko przecież w znakomitych opowiadaniach Jerzego Górzańskiego, także w przeróżnych tekstach tego pisma, znaleźć można jakiś materiał.

W istocie nie idzie jednak o to, by komedie „koncypować", śmiesznym się nie jest, śmiesznym się bywa. Dlatego widzę dwie możliwości dzisiejszej komedii. Wracamy jak pijani do płotu do „Rejsu", ponieważ tu odkryta została szansa komedii opartej na żywiołowej obserwacji obyczajowej, czerpiącej z tzw. rzeczywistości. Druga możliwość polega na parodiowaniu stereotypów i konwencjonalnych schematów gatunkowych. Widziałem niedawno film Altmana „McCabe and Mrs Miller", który jest wspaniałą komedią. Punktem wyjścia jest konwencja westernu, rzecz polega na odwróceniu schematu.

B. MICHAŁEK: — Parodiowanie gatunków jest zawodne. Nigdy nie było z tego żadnej zdrowej komedii, bo taka brała się zwykle z rzeczywistości, nie z przedrzeźniania konwencji.

K. MĘTRAK: — Rzeczywistość jest taka, że „Bolesław Śmiały" śmieszy jako parodia, a „Małżeństwo z rozsądku" jako komedia nie śmieszy.

S. BAREJA: — Tadeusz Chmielewski napisał scenariusz o pewnym panu, który miał pieska rzadkiej rasy, dla którego trzeba było

— Opatrzność sprzyja Ameryce
Charlie Chaplin w filmie „Włóczęga"

plamy na ekranie

BARBARZYŃCA WYRAFINOWANY

Najniespodziewaniej w świecie impuls tej filmowej historii dał Jorge Luis Borges, najbardziej „literacki" z pisarzy świata, swą opowieścią o irlandzkim bohaterze-zdrajcy Kilpatricku. Ryan, jej narrator, wyświetla okoliczności teatralnego na nim zamachu, by w końcu zdecydować się na zatajenie prawdy i spisywać ciąg dalszy mitotwórczej legendy, nie bezczeszcząc grobu heroicznej tajemnicy. Albowiem — w domyśle — historia nie potrzebuje prawdy; ta bywa często instrumentalna, ponieważ pokrywa ją mgła niewyjaśnienia; historia nie kamienuje złudzeń, które stoją na opoce Niewiadomego. Jak każda parabola Borgesowska — „Temat zdrajcy i bohatera" kończy się co najmniej wieloznacznie, niepokojącym znakiem zapytania: gdyż prawda jest, być może, mniej ludziom potrzebna niż omam podany do wierzenia, wiodący ku wybawieniu, poręczny w zastosowaniu, łatwo dający się manipulować. Zatem cała historia Kilpatricka „nie jest to — jak powiada w pewnym miejscu Borges — zwykła zagadka kryminalna". I słusznie, bo to przypowieść o niedocieczoności ludzkiego poznania.

W „Strategii pająka" Bernardo Bertolucci posłużył się Borgesowym bohaterem-zdrajcą, choć poddał całą anegdotę daleko idącej renowacji. Bertolucciego mieni się „moralistą" i „poetą", nad co wysunąć by jednak trzeba jego inteligencję i absolutny słuch kinowy. Cała rzecz bowiem w tym, że historia opowiedziana w „Strategii pająka" nie ma swego sensu definitywnego — ani moralnego, ani „literackiego"; wyraża się przez nią emocjonalna, pasjonacka potrzeba mitoburstwa, której źródła wydają się wynikać z jednego: z nieufności do polityki. Polityka bowiem zawsze wysługuje się symbolami ludzkimi, a nie o prawdę w niej idzie, lecz o cel. Gdy się próbuje owe symbole odsłonić, staje się w sytuacji syna Athosa Magnani, który wędrując, jak gdyby w swej podświadomości, po śladach ojca, bojownika antyfaszystowskiego — odnajduje pajęcze nici faktów coraz bardziej skłębione, aż

znaleźć suczkę. Piesek był z ambasady jednego mocarstwa, suczka z drugiego. Na komisji scenariuszowej powiedziano, że wszystko w porządku, tylko trzeba zmienić ambasady na dwie sąsiadki, które się nie lubią. I tak dobry pomysł zamienił się w konwencjonalny, płaski skecz.

J. GŁOWACKI: — Mnie bardzo przygnębiło, że wszyscy jesteśmy tu właściwie zgodni. Chciałem spytać, czy panu Barei podoba się film „Kochajmy syrenki"?

S. BAREJA: — To nie ja. Twórcy tego filmu bardzo się go wstydzą.

T. CHMIELEWSKI: — Zgadzam się z tym, że należy poszukiwać nowych form w komedii. Zanim to jednak nastąpi, można stosować i stare. Rzecz chyba w tym, aby to zrobić dobrze.

J. GŁOWACKI: — Chodziło mi o to, by komedia, jak każdy inny gatunek filmowy, próbowała wypowiadać się na temat rzeczywistości, cywilizacji, tylko w odmienny sposób, proponując inne, zaskakujące spojrzenie na świat. Żeby była w tym jakaś myśl. U nas tej myśli nie ma.

J. WITTLIN: — Jest ładne powiedzenie: każdy ma swój punkt widzenia, tylko nie każdy z niego coś widzi. Ja na przykład potrafię sobie zawsze wytłumaczyć, nawet jeśli film mi się nie podoba, że autor miał dobre intencje, zrobił tyle, na ile go było stać. Ale czy to jest kwalifikacja artystyczna? Nie, jest to kwalifikacja humanistyczna. Człowiek wykonuje pewien zawód; wie, że to, co robi, jest nieinteresujące, ale brnie, bo zaczął.

Dobry film — to taki, który przynosi moment olśnienia. Wydaje się, że starymi konwencjami nie bardzo już potrafimy olśnić współczesnych widzów, zwłaszcza tych młodych, a oni są dziś w kinie najliczniejsi. Nawet jeśli widz roześmieje się z jakiegoś dowcipu, wychodzi z kina pusty. Zresztą nie wiem; sam śmiech fizyczny też jest podobno zdrowy.

K. MĘTRAK: — Polskim filmem, na którym widownia złożona z młodzieży śmiała się huraganowo od początku do końca, był „Uciec jak najbliżej". A to nie jest przecież regularna komedia. Szalenie mnie to zresztą zdziwiło.

T. CHMIELEWSKI: — Odkrywali pewne podteksty, z których nie zdawali sobie sprawy realizatorzy.

S. BAREJA: — Widzę pewien sposób realizowania komedii, który mógłby u nas przynieść rezultaty: dać autorom kamerę, budżet, paru aktorów i żądać od nich tylko tego, by wrócili z filmem na określony temat. Myślę, że tą metodą można by robić filmy bardzo tanio. Wychodząc na łowy z inteligentnym aktorem, umiejącym stworzyć sytuację, robiąc zdjęcia ukrytą kamerą — można by zrobić dobrą komedię. Ale to wymagą zaufania.

J. WITTLIN: — Wydaje mi się, że rzecz nie w tym, by fotografować ukrytą kamerą, ale by tropić życie tam, gdzie ono się toczy jawnie, gdzie pojawiają się realne konflikty, wynikające z naszej współczesnej rzeczywistości, z realnego układu stosunków. To jest autentyczny nurt, który współczesna komedia, tak jak cały współczesny film, ma obowiązek pokazać.

K. MĘTRAK: — Ale rzeczywistość nie lubi komedii, mimo że komedia lubi rzeczywistość. Co na to Marek Piwowski?

M. PIWOWSKI (milczy w dalszym ciągu).

Opracowała: **BOŻENA JANICKA**

— Opatrzność sprzyja Francji

Jacques Tati w filmie „Play Time"

wreszcie cały mit kombatancki wali się w gruzy, odkrywając swą służebną rolę. Polityka jest dla Bertolucciego takim teatrem w Tarze, gdzie pod dźwięki „Rigoletta" odbywa się nieustanny zamach środków na cel.

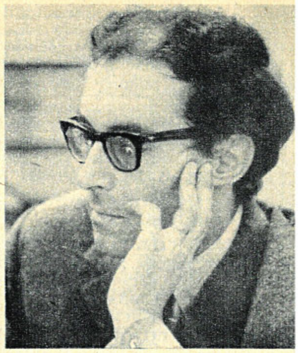
Oto symbol odwagi, najlepszy człowiek ruchu — sfajdał się zdradą; ważne jest jednak, żeby odchodząc nie zaszkodził sprawie; aranżuje się więc wielki spektakl śmierci, po którym pozostanie męczennikiem, adorowanym przez lud. Bohater-zdrajca sam podsuwa wyrok jako akt odkupienia; cała Tara stanie się teatrem. W tym, że Athos-syn po latach odkryje prawdę, tyle tylko optymizmu, że nie ma reżyserii doskonałej, ale cała sprawa pozostanie nadal w tajnej ciemni. Jedynie bowiem jednostki mogą dojść do prawdy, którą przykrywają ruchy masowe dla swego dobra, ale jednostki nie są w stanie lub nie mogą — jak Ryan u Borgesa, jak Athos-syn u Bertolucciego — obwieścić światu nowiny. W rozumieniu stosunku jednostki do psychologii ruchów masowych, Bertolucci zaszedł dalej niż jakikolwiek filmowiec Zachodu, jakby miał za sobą zupełnie inne doświadczenia niż jego rówieśnicy — kontestatorzy.

W historii nie ma prostych podziałów, gdyż historia przełamywała się przez ludzi, przez konflikty i antynomie idei, przez emocje, które uczestnicy wydarzeń zawsze do nich wnoszą. Ludzie lubią jednak napinać się do przeszłości za wszelką cenę, ponieważ czasem już tylko w swej pamięci mogą odnaleźć skromny kształt miłości i źdźbło sensu. Wtedy winien przyjść barbarzyńca, taki jak Bertolucci, który wyrafinowanym gestem zacznie zdzierać napisy na fałszywych tablicach pamiątkowych. W „Strategii pająka" i potem we wspaniałym „Konformiście", reżyser ten dokonuje czynności destrukcyjnych z odwagą, niszcząc mity, skoro nie potrafią się wylegitymować prawdą. Obala przy tym czas, który bywa wykorzystywany jako jej dymna zasłona. Ogląda rzeczywistość jak się ogląda sześcian: obracając go w ręku ze wszystkich stron. Potem nie chce opuścić owej metaforycznej stacji kolejowej, ponieważ wyjechać nie można do nikąd, dopóki straszą upiory mistyfikacji.

Jest barbarzyńcą w ogrodach Borgesa, ponieważ paraboli nadaje realną konsystencję obrazu, a Szekspirowskie wersety przekłada na złowieszcze dźwięki „Giovinezzy". Zaprawdę, powiadam wam, Bernardo Bertolucci jest dziś najwybitniejszym młodym filmowcem Europy.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Dokąd zmierza Godard?

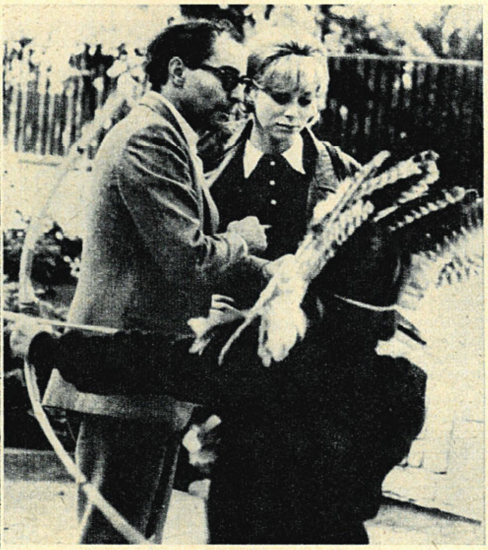


Film Jean-Luc Godarda „Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej" wywołał kontrowersje wśród naszych widzów i krytyków. Zamieszczamy szkic francuskiego krytyka Alberta Cervoniego, który omawia ewolucję twórczą „papieża nowej fali" i jego najnowszy film.

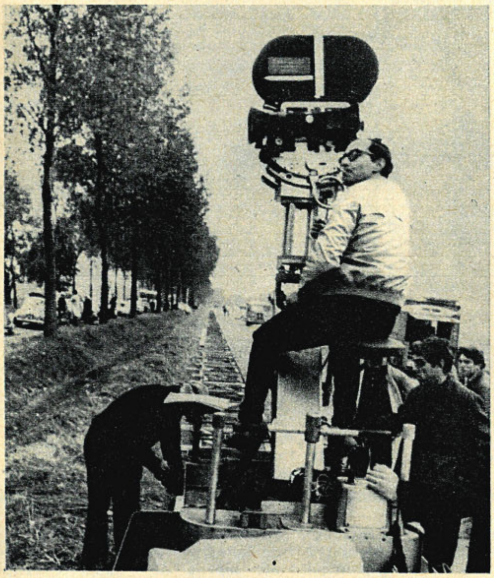
Od momentu, kiedy porzucił krytykę dla reżyserii, dostarcza nieustannie tematów plotce, budzi kontrowersje i namiętne reakcje. Wdarłszy się w uporządkowany, drzemiący, po francusku elegancki świat filmu, któremu ton nadawali Autant-Lara, Delannoy czy Christian-Jaque — nie mógł swym rozpasaniem nie wprowadzić zamieszania. Film „Do utraty tchu" dziwił, ale ujmował. „Karabinierzy" zawiedli, pobili nawet rekord minimalnej frekwencji na przestrzeni całej historii filmu francuskiego. „Pogarda" — najstaranniej zrealizowany z filmów reżysera — nie pozyskał mu wprawdzie zbyt szerokiej publiczności, ale umocnił wiarę w jego wyjątkowo silną indywidualność; dostrzeżono, że pod przykrywką zamętu i chaotycznych niekiedy chwytów, wykazuje niesłychaną trafność obserwacji, łatwość tworzenia, wyjątkową pomysłowość; że czuje się w świecie kina, jak ryba w wodzie; że filmuje tak, jak inni oddychają.

Aż do roku 1968 podobał mi się, mniej więcej, co drugi jego film. Obdarzony niewątpliwym talentem, ale z lukami w wykształceniu; uważny i przenikliwy jako obserwator, ale często mętny w swych ideowych uogólnieniach. Do najlepszych jego filmów zaliczyłbym „Żyć własnym życiem" — bardzo piękną historię miłosną, pełną ciekawych i uczciwych obserwacji socjologicznych o prostytucji oraz „Kobietę zamężną" — film o małżeństwie i zdradzie w środowisku mieszczańskim. Do gorszych, czy nawet najgorszych — „Alphaville". Miała to być medytacja nad politycznym porządkiem świata, a w istocie całość świadczyła o dość gruntownym pomieszaniu pojęć, gdyż pewne osiągnięcia techniczne, występujące tak samo w kapitalizmie, jak i w socjalizmie, potraktowano w kategoriach ściśle politycznych.

Inne dzieła mieszczą się pomiędzy tymi dwoma biegunami: „Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej", „Chinka", „Made in USA". Filmem „Weekend" zdawał się Godard powracać ku szczytom swej twórczości. Było tam sporo niezwykłych sekwencji na temat schorzeń współczesnego świata — chaosu motoryzacji i zanieczyszczenia środowiska naturalnego.



Skłócony z cywilizacją
Godard i Mireille Darc



Zbratany z awangardą
Godard na planie

W roku 1968 wszystko miało ulec zmianie i zacząć się od nowa. W trakcie słynnej afery Cinémathèque Française — Godard poparł bez zastrzeżeń jej dyrektora, Henri Langlois, usuniętego krzywdzącym aktem rządowym. Po zerwaniu festiwalu w Cannes, w nurcie żywiołowych strajków i manifestacji ulicznych odnalazł swą drogę do Damaszku — odkrył politykę. Rzucił się w jej wir bardzo szczerze, ale z tym samym chaotycznym zacietrzewieniem, z tym samym dość mętnym radykalizmem, który cechował już przedtem inne momenty jego kariery.

Słusznie atakując większość filmów fabrykowanych podówczas we Francji i innych krajach kapitalistycznych, doszedł Godard do bardzo mechanicznego identyfikowania sztuki „burżuazyjnej" i burżuazji. Stąd nasunął mu się wniosek — podobnie jak niegdyś radykalnym rzecznikom Proletkultu w Związku Radzieckim — że trzeba zniszczyć całą sztukę, zburzyć całą kinematografię, by móc stworzyć sztukę nową, proletariacką, nie mającą nic wspólnego z etapami dotychczas przez kino przebytymi. Była to w twórczości Jean-Luc Godarda „rewolucja kulturalna".

Zerwał więc z branżą, z dotychczasowym systemem produkowania filmów, nawrócił się na „szesnastkę", nawet na amatorską „super — ósemkę" i nakręcił kilka filmów, które jednak nie wyszły poza krąg znajomych: „Wschodni wiatr", „Prawda". Nierzadko można w nich było odnaleźć (szczególnie we „Wschodnim wietrze") dawnego Godarda, jego niezwykłą osobowość twórczą w sposobie pokazywania kobiety, w śledzeniu kamerą ruchu aktora na tle dekoracji. Ale zarazem odnosiło się wrażenie, że sam Godard uważa te przebłyski piękna za grzech, chwile zapomnienia, jakieś przedrewolucyjne słabostki. W filmie „Walka we Włoszech" nacisnął mocniej pedał ascezy. Cały zamysł filmu oparty był na wielu teoretycznych cytatach, blado tylko zilustrowanych obrazami. I znów, niespodzianie, jakiś sposób wykadrowania pokazywanego od pleców nagiego ciała kobiecego, jakieś dłonie na ramionach chłopca — świadczyły, że choć Godard odpycha od siebie naturalność, to ta wciska mu się przed obiektyw, choć już coraz rzadziej.

Rok 1972 miał być jeszcze jednym nawróceniem. Ciężki wypadek, jakiemu uległ reżyser (o mało nie straciwszy życia w zderzeniu przyczepy motocyklowej z paryskim autobusem), długotrwała kuracja i przymusowa bezczynność — dały mu okazję do pewnych przemyśleń. Tak czy inaczej, jego najnowszy film „Wszystko w porządku" jest świadectwem dwóch niezmiernie istotnych faktów. Po pierwsze Godard pozostaje przy swych politycznych — lewackich, maoistowskich — koncepcjach, do których stopniowo się przybliżał od roku 1968; po drugie — postanawia bronić swych po-

ALBERT CERVONI

Pogodzony z tradycją
„Wszystko w porządku"

glądów, kręcąc filmy już nie dla znajomych, co — jak stwierdził — było politycznie bezproduktywne, ale z pomocą klasycznych systemów produkcji i eksploatacji.

Ideologiczny cel filmu? Udowodnić, że „tradycyjne" formy działalności społecznej (związków zawodowych i partii) są przestarzałe, że jedyną naprawdę dynamiczną siłą napędową jest rewolucyjna „spontaniczność" i że można dojść do głosu tylko poza zasięgiem związków i partii, potępianych przez Godarda i jego przyjaciół jako „rewizjonistyczne". Czyli praktycznie: poza Francuską Partią Komunistyczną i związkami zrzeszonymi w CGT, choć obejmują one we Francji większość ludzi pracy. Zalecaną metodą działania jest natomiast gwałt, pod postacią porywania właścicieli fabryk czy rękoczynów wobec kierowników, majstrów i „kapusiów". Dopuszczalne są pewne formy organizacyjne, ale tylko dla tych robotników, którzy podzielają podobne przekonania.

Jakimi środkami propaguje Godard te poglądy? Otóż ni mniej, ni więcej tylko najbardziej klasycznymi środkami kina „burżuazyjnego", które kiedyś sam rozbijał w proch i pył; są to — scenariusz z konkretną anegdotą (dziennikarka i jej mąż — filmowiec, odkrywający świat ludzi pracy i przeżywający jednocześnie własne powikłania uczuciowe, seksualne itp.) oraz gwiazdy o kasowych nazwiskach (Yves Montand, Jane Fonda).

Jak ocenić wynik? Film przynosi sporo trafnie podpatrzonych realiów z życia klasy robotniczej, z którą aktor i jego współpracownicy mniej lub bardziej bezpośrednio stykali się przy tej okazji. Są tam zwłaszcza ciekawe spostrzeżenia na temat śrubowania norm (w pogoni za „wydajnością"), narzucanych robotnikom przez przemysł francuski; drakońskiej dyscypliny pracy, jaką to za sobą pociąga, prowadzącej często do złośliwych szykan. Ale anegdotyczny charakter filmu czyni podejrzanymi wszystkie te argumenty. Jeżeli wypadki tak się właśnie we „Wszystko w porządku" rozwijają, to dlatego, że tak postanowił scenarzysta. W rezultacie utwór jest o wiele mniej przekonywający niż utwory innych reżyserów, którzy odnoszą się do tej samej rzeczywistości społecznej z szacunkiem, wystrzegając się dowolnego naciągania faktów.

Zamierzona i demonstracyjna trywialność języka (zwłaszcza w sprawach seksu) kontrastuje w wyrafinowany sposób z estetyzmem, którego twórca się teoretycznie wyrzeka, ale który — świadomie czy nieświadomie — stosuje.

Godard i jego współrealizator — Gorin, bardziej niż sami sądzą, pozostali estetami.

ALBERT CERVONI

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".

...IMIENIA AMO BEK-NAZAROWA

Wytwórnia Armenfilm w Erewaniu nosi imię Amo Bek-Nazarowa. Czym zasłużył się rodzimej kinematografii ten twórca?

Urodził się w Erewaniu w roku 1892. Dzięki doskonałym warunkom fizycznym zarabiał w młodości na życie jako atleta cyrkowy. Kiedy w czasie I wojny światowej studiował w Moskwie w instytucie handlu, jarosławski przedsiębiorca filmowy, Libken, zaproponował mu występ w filmie. Miał zagrać rolę rosyjskiego ochotnika w wojennym dramacie „W czadzie gazów duszących". Debiut wypadł pomyślnie, sylwetka przystojnego, wysportowanego aktora zwróciła uwagę producentów i w krótkim czasie Bek-Nazarow stał się jednym z najpopularniejszych „salonowych amantów" ówczesnego kina rosyjskiego. Jak mało kto potrafił nosić nienagannie skrojony frak i uchylać lśniącego cylindra. W melodramatach typu „Pamiętników hrabiny Tarnowskiej" czy „Tajemnic carskiego dworu" partnerkami jego były najsłynniejsze gwiazdy. Wśród reżyserów filmów z Bek-Nazarowem nie brakło przebywających wtedy w Rosji Polaków, m. in. Arnolda Szyfmana. W ciągu pięciu lat występów w melodramatach produkcji Chanżonkowa, Drankowa i innych — Bek-Nazarow stworzył ponad pół setki ról.

Po rewolucji związał się na krótki czas z teatrem, grał w Moskwie, Charkowie i Tbilisi, by w roku 1921 powrócić do pracy w kinematografii. Bierze udział w organizowaniu upaństwowionej produkcji filmowej w Gruzji, Azerbejdżanie i Armenii. Ostatni raz jako aktor pojawia się w filmie „Twierdza suramska" (1923), by odtąd poświęcić się reżyserii.

Tymczasem w Armenii, po znacjonalizowaniu kina w roku 1922, powstaje przedsiębiorstwo Goskino, które ma zająć się całokształtem spraw filmowych w młodej republice. Niestety, cały kapitał, jakim dysponuje, wynosi... 60 rubli. Ale w krótkim czasie przedsiębiorstwo wykazało największą operatywność spośród wszystkich radzieckich towarzystw filmowych. Ormianie nawiązują ożywione kontakty nie tylko z Moskwą i Leningradem, ale także z Berlinem, Paryżem, Londynem i Hollywoodem, skąd udaje im się sprowadzić ponad 100 filmów. Największym jednak sukcesem jest wyprodukowanie pierwszego armeńskiego filmu fabularnego. Nosi tytuł „Namus" (1926), a jego twórcą jest Amo Bek-Nazarow.

Skrzywdzony rybak Pepo
„Żona za 1000 rubli"

Reżyserskie ostrogi zdobył Bek-Nazarow kilka lat wcześniej — w Gruzji. Upodobał sobie zwłaszcza filmowanie poczytnych powieści, biorąc na pierwszy ogień „Ojcobójczynię" Kazbegiego. Adaptacja otrzymała ekranowy tytuł „Pod pręgierzem" (1923) i opowiadała historię gruzińskiej wieśniaczki, fałszywie oskarżonej o zabicie ojca. Następnie — pod wrażeniem sukcesu, jaki odniosły „Czerwone diablęta" Perestianiego — reżyser zaadaptował przygodową powieść „Zagubione skarby" (1924), ale — jak odnotowują kroniki — *„temat rewolucyjnej czujności nie został w filmie potraktowany głęboko pod względem artystycznym"*. Dopiero zrealizowany w rodzimym Erewaniu „Namus", oparty na powieści armeńskiego pisarza Szirwanzadego, stanowi oryginalne osiągnięcie i jest dowodem, że reżyser potrafi pokazać historię i obyczaje swej ojczyzny bez tandetnych „wschodnich" smaczków, tak wówczas modnych. Realistycznie odtworzony leniwy rytm życia małego miasteczka, rażące kontrasty środowiskowe, niebanalna intryga i postacie bohaterów, a zwłaszcza kobiet — wszystko to świadczyło o dojrzałości reżyserskiej Bek-Nazarowa, który godnie otworzył pierwszą kartę w historii armeńskiej sztuki filmowej.

Następne filmy — satyryczna komedia „Szor i Sorszor", dramaty historyczne „Chas-pusz" i „Dom na wulkanie", pełne dynamicznych scen masowych, a wreszcie — podejmujący rewolucyjną tematykę „Igdenbu" — wysuwają Bek-Nazarowa na czoło twórców filmowych w republikach zakaukaskich. Największy jednak, bo międzynarodowy sukces odniesie „Pepo" (1935) — pierwszy jego i erewańskiej wytwórni film dźwiękowy. Bek-Nazarow adaptuje znaną sztukę dziewiętnastowiecznego pisarza Gabriela Sundukiana, która opowiada o walce młodego rybaka Pepo z miejscowym kupcem-oszustem; kupiec nie chce wypłacić należnej bohaterowi sumy, bo Pepo zgubił kwit; a Pepo musi mieć pieniądze na posag dla swojej siostry. Reżyser rozszerzył nie tylko scenerię sztuki, wyprowadzając akcję na zalane słońcem, staromiejskie zaułki, ale także rozbudował jej fabułę: gdy pod koniec Pepo zostaje uwięziony, cała ludność staje po jego stronie, przyjaciele przynoszą mu chleb, wino i owoce, manifestując śpiewami na cześć bohatera — niczym w masowej scenie nowoczesnego musicalu. Bo też muzyczne opracowanie filmu było dziełem prawdziwie nowatorskim, a jego autorem był Aram Chaczaturian, który w ten sposób zadebiutował jako kompozytor filmowy. Sięgnął on do najcenniejszego źródła muzyczno-poetyckiego folkloru Armenii — pieśni słynnego poety Sajat Nowy. Film ujmował plastycznym i muzycznym rytmem, soczystością typów i ludowym humorem.

Za film „Pepo" wytwórnia w Erewaniu otrzymała pochwały od najwyższych władz radzieckich. We wspomnieniach Bek-Nazarowa czytamy: *„»Pepo«, według słów Stalina, był dowodem, że w Armenii jest już kadra znakomitych filmowców i doskonała technika, ale film nie będzie miał większego powodzenia. Widzowie w Rosji zupełnie go nie zrozumieją"*. Bek-Nazarow dodaje: *„Stalin mylił się, sądząc, że film będzie niezrozumiały dla widza rosyjskiego. Takiego powodzenia, jakie zyskał w całym kraju, można tylko życzyć każdemu innemu filmowi"*.

Nie wiemy, czy Bek-Nazarow orientował się w sukcesach swego utworu za granicą. W roku 1936 „Pepo" był wyświetlany w Polsce. Widzowie przyjmowali film z dużym zainteresowaniem i sympatią. Jego polski tytuł ekranowy brzmiał: „Żona za tysiąc rubli".

ZBIGNIEW PITERA

zapiski krytyczne

● SZTUKA I ARTYSTA ● SERIAL Z „BUDDENBROOKÓW" ● „TWARDY" OBRAZ I „MIĘKKIE" SŁOWO ●

SOBOTA

Czytam znowu Tomasza Manna. Często do niego powracam. Chyba częściej niż do innych pisarzy współczesnych. Tym razem przyczyną była „Śmierć w Wenecji" Viscontiego. Najpierw znów przeczytałem opowiadanie, na którym film został oparty, a później pociągnęło mnie do „Buddenbrooków", „Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla", mniejszych tekstów pisarza. Najbardziej u Manna fascynuje sprawa sztuki i artysty, której kulminacją jest „Doktor Faustus". Ale mnie ona tym razem interesowała na niższych piętrach. Nie tam, gdzie ma już boski czy diabelski wymiar, jak w „Życiu niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedzianym przez jego przyjaciela" (tak brzmi podtytuł „Doktora Faustusa", nie uwzględniony w polskim wydaniu), ale gdzie jeszcze mrowi po dziełach pisarza, chwilami trochę demoniczna, chwilami trochę łotrzykowska.

PONIEDZIAŁEK

Staram się sobie wyobrazić „Buddenbrooków" na ekranie (byli podobno filmowani). Ale nie jako film. Jeżeli już, to jako serial telewizyjny. I gdyby — w dodatku — można było robić mądre seriale, nie komiksy! Wydaje się, że powieść Manna do tego by się nadawała. Bardziej niż „Saga rodu Forsyte'ów", która, przy wszystkich swoich zaletach (u nas od czasów jeszcze przedwojennych do dobrego tonu należy wyrażać się o niej źle), za wiele ma łatwizn i stereotypowych efektów. Tymczasem „Buddenbrookowie" to dramatyczne „dzieje upadku rodziny" (znów podtytuł), niczym nie przyozdobione. Cokolwiek monotonna relacja z historii niemieckiego mieszczaństwa w XIX wieku. Trzeba byłoby, oczywiście, do zrobienia tego serialu reżysera o podobnym co Mann temperamencie, który by nie gonił za intrygą, a smakował atmosferę owego domu, niespiesznie prezentował bohaterów, z melancholią licząc mijające lata.

Stara konsulowa, Tomasz, jego płochy brat Chrystian, ich pełna uroku i pocieszna siostra Tonia. Trzeba byłoby tak zrobić, żebyśmy nauczyli się z nimi współżyć, żebyśmy się stali uczestnikami ich życia, żeby się na naszych oczach, jak bliscy nam ludzie, starzeli. W tym serialu, który musiałby iść miesiącami, w tym dyskretnym eposie, wyobrażam sobie od czasu do czasu wielkie Mannowskie sceny, jak ostatnie Boże Narodzenie, jak śmierć starej konsulowej, jak przedziwny w swojej zwyczajności koniec Tomasza.

Ale jest tam także Hanno. Ta ciemna, niecodzienna sylwetka. Wiele trzeba było subtelności i taktu, żeby przedstawić niecodzienność Hanna. A na ekranie, kto wie, czy dałoby się to w ogóle zrobić. Ten chłopiec jest postacią pokazywaną od wewnątrz, albo przy pomocy muzyki, jego kompozycji jeszcze dziecinnych a niepokojących, które Mann analizuje z takim mistrzostwem. Jak je pokazać na ekranie? Zagrać utwory i żeby narrator objaśniał? A jak pokazać sam duchowy świat Hanna? Przy pomocy monologów wewnętrznych, których zresztą w powieści nie ma? A jego śmierć, której właściwie też nie ma?

WTOREK

Najtrudniejsze wydaje się w literaturze, cóż dopiero na obrazie ekranowym, przedstawienie drastycznych różnic między ludźmi. Jak np. różnica dzieląca Hanna od reszty bohaterów. Jeden tylko, hrabia Möln, Kaj, ten zbiedniały arystokrata o cechach ulicznika, postrzeleniec i składacz opowieści, stanowi ogniwo łączące. Jeżeli Kaj jest także „duchem", to „duchem" jasnym, upiorem południa. Wiążąc Hanna z Kajem, Mann niezwykłą postać najmłodszego z Buddenbrooków wtapia przecież w świat żywy, przynajmniej w logikę powieści.

Hanno wyraża nawet zgodę na zwykłe życie. Wyjąwszy swoją muzykę. Z drugiej strony istnieje trochę momentów niestereotypowych w samej jego rodzinie. Choćby w charakterze ojca (zmęczenie duchowe Tomasza pod koniec życia), czy nieoczekiwany talent muzyczny matki Hanna. U Galsworthy'ego — by przy nim pozostać — często uprawdopodobniających powiązań brak. Irena Forsyte, której rola w „Sadze" ma być podobna do roli Hanna (łączy ich np. ta sama muzyka), jest przede wszystkim mitologiczną boginią. Nawet młody Jolyon głównie zdobi powieść (on zresztą także jest artystą). Wartości „Sagi" Galsworthy'ego zaczynają się dopiero poniżej niezwykłości, podczas kiedy Buddenbrookowie — na odwrót — bez Hanna byliby tylko zwykłą rodziną. Hanno im daje wymiar metafizyczny.

Czy film, czy telewizja dojdą kiedy do podobnie bogatej sztuki opowiadania? Obraz ekranowy jest niestety „twardy", w przeciwieństwie do „miękkiego" słowa.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„WYZWOLENIE" („BITWA O BERLIN" I „OSTATNI SZTURM") — ZSRR. W dawnych czasach uwieczniano wspaniałe bitwy i sprawiedliwe zwycięstwa w tzw. panoramach. Dzisiaj to zadanie spełnia film.

„SOLARIS" (ZSRR). Nie powiastka z gatunku „science-fiction", lecz próba rozwikłania zagadki ludzkiego sumienia i podświadomości.

„PORACHUNKI" (Wielka Brytania). Z wnikliwością większą, niż to się zdarza w innych filmach angielskich, pokazują autorzy demagogię społeczną bohatera.

„OSTATNI WOJOWNIK" (USA). Opowiada o sprytnym wesołku, w którym budzi się bojownik społeczny, walczący o podstawowe prawa indiańskiej wspólnoty.

Nasi recenzenci pisali...

„POSLIZG" (Polska). Jan Łomnicki, wytrawny dokumentalista, dał charakterystycznym motywom kina Skolimowskiego europejski polor, tempo, barwę.

„MIŁOŚĆ" (Węgry). Należy polecić ten film wszystkim, których bulwersuje drastyczność współczesnego kina, zarówno obyczajowa, jak psychologiczna i moralna. Znajdą oni, jakże rzadko dostępne im teraz, pocieszenie.

„DWIE ALBO TRZY RZECZY, KTORE WIEM O NIEJ" (Francja). Godard epatuje, ironizuje, komiksuje, socjologizuje, ankietuje, bawi się erotyką, polityką, budownictwem mieszkaniowym, prostytucją i dobrobytem. I niestety — nudzi.

„SZKLANA KULA" (Polska). Autorzy, portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania ich wyniknie jakaś prawda ogólniejsza.

●

FILM pisał przed 25 laty...

Nr 29 z DNIA 15 LISTOPADA 1947 (dwutygodnik). Z artykułu Stanisława Różewicza „Ekran w kolorach": **„Z rozwojem filmu kolorowego wzrosną nasze żądania wobec harmonii barw na ekranie. W filmie czarno-białym operator może izolować w zbliżeniu każdy obiekt, zwracając uwagę tylko na kompozycję klatki i rodzaj oświetlenia. W filmie kolorowym do tych dwóch momentów musi dojść umiejętność harmonijnego łączenia barw. Sztuka filmowa winna znaleźć dla swych obrazów samoistną, niezależną, dynamiczną interpretację harmonii barw. A to jest jeszcze jeden argument, który świadczy przeciw niewolniczemu kopiowaniu barw natury w filmie".**

Z kraju: **„W czasie nakręcania zdjęć do filmu propagandowego dla włókniarzy zaszedł zabawny wypadek: scenariusz przewidywał m. in. scenę, w której dwaj robotnicy tracą cenny czas na pogawędki podczas pracy. Tu nastąpiła tragedia. O ile do tej pory włókniarze fabryki Poznańskiego chętnie statystowali do zdjęć, mających obrazować tempo produkcji — teraz oparli się kategorycznie pomysłowi odgrywania roli leniwych pracowników. Nic dziwnego, gdyż są to pracownicy wyrabiający 139 proc. normy, których nazwiska drukowano w »Dzienniku Łódzkim« w dziale »Dzielni włókniarze«. Po bezskutecznych namowach, »leniwych włókniarzy« musieli ostatecznie odegrać dwaj elektrotechnicy filmowi".**

Z wywiadu z Ludwikiem Sempolińskim: **„Z zupełnie zrozumiałych względów nie jest na razie pora na komedię filmową. Muszą przejść wielkie filmy, jak Oświęcim i tym podobne. Lecz po nich przyjdzie na pewno kolej i na nas. Zdaje mi się, że jest zrozumiałe, iż jestem jednym z kandydatów do polskiej komedii filmowej. Spodziewam się, że polską komedię filmową, wyzwoloną od wpływów prywatnego finansisty, czeka wspaniała przyszłość".**

Wiadomości zagraniczne: **„Ostatnio w Stanach Zjednoczonych pod płaszczykiem »zwalczania działalności antyamerykańskiej« prowadzi się na szeroką skalę zakrojoną nagonkę przeciwko elementom postępowym we wszystkich dziedzinach życia. Po czystce, przeprowadzonej w administracji amerykańskiej, przyszła kolej na film. Oto z końcem ub. miesiąca specjalna komisja rozpoczęła w Waszyngtonie przesłuchiwanie najwybitniejszych osobistości ze świata filmowego, nie wyłączając popularnych gwiazd, podejrzanych o przekonania lewicowe. Wśród pozwanych znaleźli się: Robert Taylor, Gary Cooper, George Murphy, Adolf Menjou i Robert Montgomery, poza tym Walt Disney, reżyser Leo McCarey i producent Sam Goldwyn".**

Odpowiedzi redakcji: **„T. A. Stary Czytelnik — Sądząc z listu jest Pan b. młody. Zdjęć przedstawiających — jak Pan pisze — »wspaniały taniec nagych artystek francuskich i... zdjęć pod grabniejsze nogy itd.« — nie będziemy »demonstrować«".**

Panie Redaktorze!

Dwa lata temu pisałam do redakcji FILMU w sprawie kiepskiego programu kin świnoujskich (list zamieszczono). Równocześnie inny kinoman ze Świnoujścia napisał list do ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów w Szczecinie; list ten został uznany za obraźliwy i nie doczekał się rzeczowej odpowiedzi. Nasze interwencje nie zmieniły sytuacji na lepsze, a nawet wydaje nam się, że jest gorzej.

Lista filmów, których nie oglądamy w Świnoujściu, jest coraz dłuższa — np. „Szalony Piotruś", „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii", „Pięści w kieszeni", „Początek", „Dziękuję, cociu", „Got mit uns", „Z zimną krwią", „Fahrenheit 451", „Rekonstrukcja", „Ludzie przeciwko sobie", „Posłaniec", „Moja noc u Maud", „Ostia", „Jak daleko stąd, jak blisko", „Strategia pająka", „Metello", „Adalen 31" itd.

Nie trzeba znów powtarzać, jakie szkody wyrządza taka polityka repertuarowa. Bardzo chcielibyśmy wiedzieć, kto jest odpowiedzialny za repertuar kin w Świnoujściu.

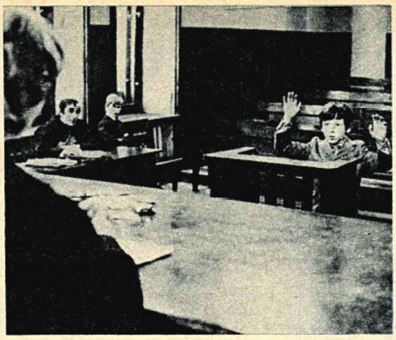
ALINA WITKIEWICZ
Świnoujście

*

Od wielu miesięcy śledzę repertuar warszawskich kin, daremnie szukając polskich filmów, o których wiele się pisało — dobrze i źle — i które miały premiery w 1971 roku, a więc nie tak dawno. Czyżbyśmy nie mieli już okazji obejrzeć „Dzięcioła", „Nie lubię poniedziałku", „Kto wierzy w bociany", „Kardiogramu" czy „Miliona za Laurę"? Jeśli nawet przyjmiemy, że nie cieszyły się najwyższą frekwencją, to może warto byłoby je znów udostępnić tym widzom, którzy chcieliby na nie spojrzeć z dystansu tylu ocen i dyskusji lub dla tych, którzy po prostu z tych czy innych przyczyn nie obejrzeli ich we właściwym czasie. Chodzi przecież o rodzimą produkcję, na popularyzowaniu której powinno nam zależeć.

E. S.
Warszawa
(nazwisko znane redakcji)

IDZIEMY DO KINA



TEN OKRUTNY, NIKCZEMNY CHŁOPAK

Scenariusz i reżyseria: **Janusz Nasfeter**
Zdjęcia: **Wiesław Zdort**
Muzyka: **Waldemar Kazanecki**
Wykonawcy: Romek — **Michał Mosior**, Janusz — **Piotr Szczerkowski**, sędzia — **Halina Kossobudzka**, matka Janusza — **Małgorzata Leśniewska**, matka Romka — **Jolanta Bohdal**, adwokat — **Zdzisław Leśniak**, wychowawca — **Zdzisław Kuźniar**, reżyser — **Janusz Łęski.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół Iluzjon — 1972.

*

Barwny film psychologiczny, którego bohaterem jest niechciany i niekochany chłopiec. Reżyserował Janusz Nasfeter, autor „Małych dramatów", „Kolorowych pończoch", „Mojego starego" i filmu „Abel, twój brat". Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Atlantyda". Scenariusz: **Piotr Szpakowicz i Andrzej Lach.** Realizacja: **Piotr Szpakowicz.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Tekst poetycki recytują: **Adam Kreczmar, Zofia Kucówna i Piotr Fronczewski.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1972. Barwny film animowany, podejmujący mit zaginionego kontynentu — Atlantydy.

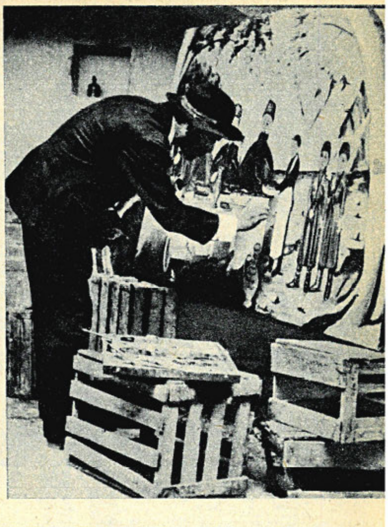
PIROSMANI

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: **Erlom Achwełdiani i Georgij Szengiełaja**
Reżyseria: **Georgij Szengiełaja**
Zdjęcia: **Konstantin Apriatin**
Muzyka: **W. Kuchianidze**
Wykonawcy: Pirosmani — **Awtandił Warazi**, jego siostra — **Maria Gwaramadze**, „narzeczona" — **Nino Seturiadze**, karczmarz Szałwa — **Dawid Abaszidze**, Uszangi — **Zurab Kapianidze**, malarz rosyjski — **Giwi Aleksandrija**, malarz francuski — **Aleksander Rechwiaszwili.**
Produkcja: Gruzja-film (ZSRR) — 1969.

*

Barwny film biograficzny o wielkim malarzu-amatorze, Niko Pirosmanim (1862 — 1918), człowieku, który za życia był uznawany za dziwaka, zmarł w skrajnej nędzy i zapomnieniu, a którego obrazy ceni się dzisiaj równie wysoko, jak płótna Celnika Rousseau. Próba przeniknięcia wewnętrznego świata artysty i jego dzieła.



Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

WODA ŻYCIA

(Żiwaja woda)

Scenariusz: **Tamara Szewczenko**
Reżyseria: **Grigorij Kochan**
Zdjęcia: **Aleksander Antipienko**
Muzyka: **Mirosław Skorik**
Wykonawcy: Danka — **Zinaida Kirijenko**, Anton — **Leś Serdiuk**, Bogdan — **Iwan Gawriluk**, Andriej — **Aleksander Bystruszkin**, Krystyna — **Natalia Naum**, Kaszicz — **Witalij Smolak.**
Produkcja: Kijowska Wytwórnia im. Aleksandra Dowżenki (ZSRR) — 1971.

*

Dwa wątki: dzieje miłości niemłodej już kobiety, owdowiałej matki dwu dorosłych synów i walka o przyrodę karpacką, o las, symbolizujący siłę i piękno ludzi zamieszkujących góry. Zdjęcia, przepojone poezją współczesnego huculskiego folkloru, są dziełem nieznanego jeszcze polskim widzom Aleksandra Antipienki, uchodzącego dzisiaj za jednego z najwybitniejszych operatorów radzieckich.

Dodatek: „Jak Kozacy grali w piłkę nożną" (Kak Kazaki w futbol igrali). Scenariusz: **Władimir Kapustian.** Reżyseria: **Władimir Dachno.** Produkcja: Kijowska Wytwórnia Filmów Popularnonaukowych (ZSRR) — 1971. Barwny film rysunkowy.

KOCHANY DRAPIEŻNIK

(Tropoj bieskorystnoj lubwi)

Scenariusz (na motywach opowiadań **Witalija Bianki**): **Leonid Biełokurow**
Reżyseria: **Agasi Babajan**
Zdjęcia: **Anatolij Kaznin**
Muzyka: **M. Parcchaladze**
Wykonawcy: gajowy Michałycz — **Władimir Orłowski**, szef kłusowników — **A. Tołbuzin.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski.**
Produkcja: Centrnauczfilm (zespół „Orbita") — 1971.

*

Barwny film dla młodzieży. Opowieść o rysiu, przygarniętym i oswojonym przez starego gajowego z tajgi syberyjskiej.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | b. dobry — 5 | dobry — 4 | dyskusyjny — 3 | słaby — 2 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Kajdanki	5		6	4	4	4	4	4	6
Dzikie dziecko	5	4	4	3		4	5	4	3
Max i ferajna	5					4	3	4	
Wyzwolenie — części IV i V	4	4	4	3	4		4	4	3
Poślizg	4	4	4	3	4		4	3	
Był sobie łajdak	3	4		3		4	3	4	4
Ktoś za drzwiami	4			3					
Porachunki	3		3	3			3	3	5
12 krzeseł	3	4			4		3	3	3
Dom wampirów	3	3				3	3	3	
Zdradzieckie gry miłosne	2	4			2		3		
Czas umierania	1		4		2	4	3	2	4

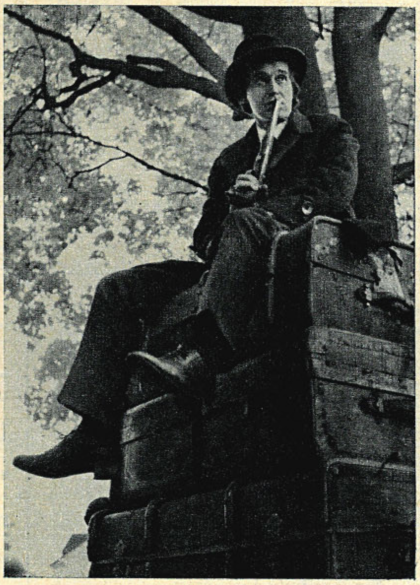
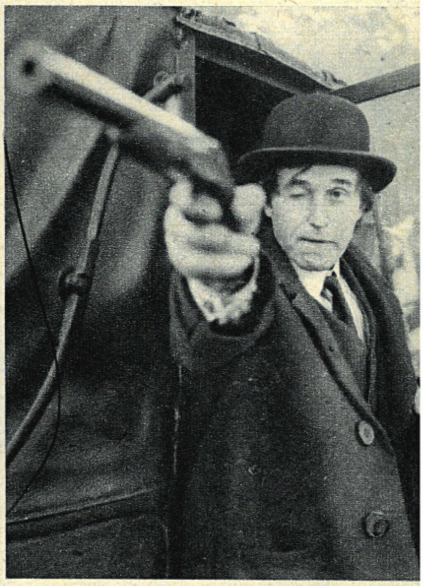
REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Gruzjafilm, Lenfilm, Mosfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Dowżenki (ZSRR), „Ciné-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 4.XI.1972 r. Zam. 9425 A-17
INDEKS 35904

„Sanatorium pod klepsydrą"

Najnowszy film Wojciecha J. Hasa jest na pewno jednym z ciekawszych zamierzeń naszej kinematografii. Niezwykły świat książek Bruno Schulza znajduje w osobie Hasa interpretatora wrażliwego, który niejednokrotnie dowiódł, że dobrze czuje trudny do jednoznacznego określenia styl z pogranicza realizmu, poetyckiej fantazji, sennego koszmaru. „Sanatorium pod klepsydrą" powstaje w atelier łódzkim oraz w plenerach. Scenę, którą sfotografował nasz fotoreporter, realizowano pod Łodzią. Aktualnie ekipa reżysera Hasa pracuje pod Krakowem, gdzie wybudowano ogromną dekorację miasteczka, w którym rozgrywa się znaczna część akcji „Sanatorium". W głównej roli występuje Jan Nowicki. Na naszych zdjęciach — obok tego aktora widzimy Ryszarda Przybylskiego (niżej — z lewej) oraz statystów.

Zdjęcia: ROMAN SUMIK